Der Teufel und die Hölle
in der darstellenden Kunst von den Anfängen bis zum Zeitalter Dante's und Giotto's.

Inaugural-Dissertation,

zur Erlangung der Doctorwürde

von der

philosophischen Fakultät der Universität Jena genehmigt.

Von

ALFRED KÖPPEN
aus Berlin.

Berlin.

Druck von B. Berkowitz.

1895.

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. **Gaedechens.**

Jena, den 3. Juli 1895.

Professor Dr. **L. Knorr,**
D. Z. Decan.

VORWORT.

Der Teufel und die Hölle sind ihrer Natur nach eng verbunden, jener als der Inbegriff alles Bösen, als der unsichtbar wandelnde Geist, Verderber und Verführer der Menschen und zugleich als Fürst der Hölle, als Richter und Strafvollstrecker an den Verführten und Verdammten, diese als das Reich, wo alles Böse seine Sühne findet und der infernalischen Bosheit des Teufels der freiste Spielraum gelassen wird. Wer die Geschichte beider schreiben will, muss sie wegen ihrer innigen Beziehung zusammenbetrachten, und besonders ist die Kunstgeschichte, wenn sie in einer ikonographischen Abhandlung die Typen des Teufels und der Hölle während der einzelnen Jahrhunderte feststellen will, zur gemeinsamen Betrachtung gezwungen, da das künstlerische Bild beide nur zu oft wie z. B. in der Darstellung des jüngsten Gerichtes verbunden zeigt.

Bisher hat die Kunstgeschichte im Gegensatz zur Theologie und Litteraturgeschichte auf eine Abhandlung über den Teufel und die Hölle so gut wie verzichtet. Ueber jenen existieren freilich zwei Studien, welche jedoch das Thema nur streifen und ohne Rücksicht auf die Chronologie im Einzelnen nur

ein Gesammtbild geben wollen.[1]) Ueber die Hölle fehlt jede Arbeit. Dagegen finden sich in Sammelwerken[2]), welche aufzuzählen zu weit führen würde, über beide Hinweise, ebenso in einigen Veröffentlichungen von Miniaturen[3]), sowie in Studien über die Ikonographie des jüngsten Gerichtes.[4]) Eine systematische Be- und Durcharbeitung dieses Stoffes steht aber noch aus, und auch das, was wir im Folgenden zu bieten wagen, soll ohne völlige Erschöpfung des Gegenstandes nur als grundlegende Vorarbeit dazu dienen.

Die künstlerische Darstellung des Teufels und der Hölle ist vor dem achten Jahrhunderte nicht nachzuweisen, obwohl doch die Vorstellung beider in der Phantasie der christlichen Völker lebte. Die Bibel hatte ihr Bild im Besonderen vorgezeichnet und dasselbe war im Laufe der Zeit mit nationalen Vorstellungen aus der heidnischen Mythologie zu einem Gesammtbilde verschmolzen. Dies geschichtlich zu behandeln ist Aufgabe der Theologie und von dieser bereits gelöst.[5]) Gleich

[1]) Wessely: Die Gestalten des Todes und Teufels in der Kunst. v. Blomberg: Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst (in Studien zur Kunstgeschichte und Aesthetik. 1867).

[2]) Schnaase: Geschichte der bildenden Künste; Xaver Kraus, Real-Encyclopädie für christl. Altertümer; Piper: Mythologe und Symbolik.

[3]) wie X. Kraus: Codex Egberti, Codex Epternacensis; Voege: Eine westdeutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends u. s. w.

[4]) Jessen: Das jüngste Gericht; Voss: Das jüngste Gericht; Kraus: Wandgemälde in der Sct. Georgskirche auf der Insel Reichenau.

[5]) „Die Geschichte des Teufels“, wie er in der allgemeinen und besonders in der theologischen Litteratur erscheint, ist von Roskoff (Leipzig 1869, 2 Bd.) geschrieben worden. Rein theologisch sind die Aufsätze in Hertzog: Realencyclopaedie für Kath.-Theologie; Wetzler u. Welte: Kirchenlexicon (Kath.) Schenkel: Bibel-Lexicon. Dorner: Die christliche Glaubenslehre (Anhang: Die Lehre vom Teufel). Die Hölle ist ausser in den bereits citierten Werken nur in einer eigenen Arbeit und zwar vom scholastischen Standpunkte aus behandelt. cf. J. Bautz: Die Hölle (Im Anschluss an die Scholastik dargestellt.) Mainz 1882.

wohl sollen in der vorliegenden Arbeit die Hauptpunkte der Entwicklung herangezogen werden, einerseits, um das fehlende künstlerische Bild jener Zeit durch das in der Litteratur erhaltene zu ergänzen, anderseits aber, weil das letztere und besonders das in der Bibel für die künstlerische Darstellung vorbildlich war. Auf die Entwicklung der Geschichte des Teufels und der Hölle wird dann die eigentliche, ikonographische Darstellung folgen, welche in der vorliegenden Abhandlung ausführlich von den ältesten Zeiten der christlichen Kunst bis auf Dante's Zeitalter geführt werden soll. Die Typen, welche in diesem Zeitraum einander ablösen, entsprechen, wie wir sehen werden, inhaltlich den Anschauungen der Jahrhunderte und schliessen sich formal den jedesmal herrschenden Kunstrichtungen an.

Die Darstellungen des Teufels und der Hölle kehren überall wieder: in Skulpturen, Erzwerken, Elfenbeinarbeiten, Miniaturen, Mosaiken und Fresken. Sie finden sich in vielen Abhandlungen beschrieben, denen ich gefolgt bin, ohne dass ich aus Mangel an Abbildungen im Stande gewesen wäre, die Richtigkeit derselben überall nachzuprüfen und zu verbürgen. Wo diese aber zur Verfügung standen, sind die Beschreibungen jedesmal neu gemacht worden. Dies gilt insbesondere für das Zeitalter Dante's.

Da der Teufel und die Hölle selten allein, sondern meist nur in grösseren Kompositionen verschiedenen Inhalts dargestellt ist, so werden diese jedesmal als für sich bestehend besprochen, chronologisch und wenn es sein muss, auch topographisch geordnet werden. Aus diesen Beschreibungen werden dann am Schlusse die einer jeden Epoche gemeinsamen Züge zu einem Gesammtbilde vereinigt werden.

Nachdem wir also die Veranlassung und die Methode für die Untersuchung festgelegt haben, wenden wir uns nunmehr dieser selbst zu in der Hoffnung, dass diese Ikonographie dazu beitragen wird, das künstlerische Bild des Teufels und der Hölle während der einzelnen Jahrhunderte zu fixieren.

Der Teufel und die Hölle in der Litteratur.

Der Teufel und die Hölle in der Bibel.

Der Teufel und die Hölle gehören dem specifisch christlichen Vorstellungskreise an und beide haben mit der Entwicklung der christlichen Religion die ihrige durchgemacht und im Laufe der Jahrhunderte die verschiedensten Anschauungen über sich ergehen lassen. Indessen fehlt es ihnen trotz ihres rein christlichen Gepräges nicht an gleichsam vorbereitenden Elementen, und man kann mit Recht behaupten, dass der Glaube an böse Götter wie Ahriman und Loki, an Dämonen und Zauberer, an Riesen, Zwerge, Kobolde, an Missgestalten wie die Centauren, Satyrn und Silene, an Ungetüme wie der Fenriswolf und die Midgardsschlange in der Gestalt des Teufels und teuflischer Wesen und andrerseits der Glaube an einen Strafort nach dem Tode wie den Hades, die finstere Hel, die persische Duseh in den Vorstellungen von der Hölle seine Auferstehung feierte.

Der Teufel und die Hölle sind, wie die theologische Forschung dargethan, somit als Weiterbildung jener früheren Erscheinungen anzusehen. Als Beweis dafür kann man anführen, dass die spätere christliche Gestalt und der Charakter des Teufels Züge aus der heidnischen Mythologie entlehnt hat und das Bild der Hölle dem Colorit früherer Vorstellungen oft recht ähnlich erscheint.

In der Bibel, deren Auffassung über beide Begriffe ja die grundlegende geworden ist, zeigt sich bereits im alten Testamente ein Zusammenhang mit den heidnischen Anschauungen, und die Juden werden gewissermassen die Vermittler zwischen dem heidnischen und christlichen Glauben von dem Teufel und seinem Reiche.

Während in den älteren Stammsagen der Hebräer sich überhaupt keine Spuren eines Teufels finden, werden in den nachexilischen Büchern, ähnlich wie in den Mythologien der Perser, Assyrer und Babylonier Dämonen erwähnt, ein Beweis, dass die Juden diese Anschauungen erst von jenen Völkern empfangen haben. Der ältere Geschichtsschreiber schreibt z. Bspl. die Thatsache, dass David sein Volk zählen liess, dem Zorne Gottes zu,[1]) der nachexilische dagegen dem Satan.[2]) In den Apocryphen werden namentlich im Buche Baruch und Tobias Gespenster, Kobolde und Waldteufel erwähnt.[3]) Sie verletzen und töten die Menschen[4]) und können durch Gebete, Fasten und gewisse Räucherungen vertrieben werden. Sie wohnen an wüsten Orten als Götzen der Heiden[5]) und scheinen keine bestimmte ethisch religiöse Bedeutung gehabt zu haben. Die Nachtfrau Lilith galt als Gespenst, welches den Kindern nach dem Leben trachtete, Schedin und Seirim werden als Wüstengeister genannt.[6])

Von diesen Dämonen sind die Diener der göttlichen Gerechtigkeit zu unterscheiden, so jener Lügengeist und Todesengel, der Israel mit Pest heimsuchte und Sanherib's Heer erschlug,[7]) dann Satan, d. h. der Widersacher, Ankläger, welcher den frommen Knecht Hiob peinigte.[8]) Er ist menschlichem Glück misgünstig, ungläubig gegen die menschliche Frömmigkeit und Tugend.[9]) Er gehört zu den Söhnen Gottes und darf nach eigenem Ermessen handeln, aber Gottes Wille steckt ihm Grenzen.[10])

---

[1]) 2. Sam. 24. 1.

[2]) 1. Chronic. 22. 1.

[3]) Ausser Baruch und Tobias, Sacharja Cap. 3.

[4]) So tötet Asmodaeus die sieben unglücklichen Bräutigame der Tochter Raguels, Tob. 6,17 fg.

[5]) 3. Mos. 17 . Bar. 4,35. Tob. 8,3; 3,8; 6,7 fg. Jesaias 34, 14 13, 21, 2. Chron. 11. 15.

[6]) Jes. 13, 21. 34, 14.

[7]) 1. Kön. 22,21. Jes. 37,36. 2. Sam. 24,16.17.

[8]) Hiob, Cap. 1,2.

[9]) Hiob, 1,9.10.

[10]) Hiob, 1,12.

Dieser Volksglaube wird zur Zeit Christi nunmehr specialisiert und schliesslich ein integrierendes Element im religiösen Bewusstsein der Juden. Er wurde von Christus und seinen Aposteln übernommen und ging in das neue Testament über.) Wie im alten Testamente, so giebt es auch im neuen Dämonen, aber sie sind nicht mehr die Söhne Gottes, sondern die Boten des Teufels (δαιμόνια, ἄγγελοι τοῦ διαβόλου), welcher ihr Haupt ist.) Zwischen ihm und ihnen muss man unterscheiden. Der Teufel, wie Luther Satan übersetzt, hat viele Namen, welche grossenteils von dessen Wesen und Wirken, zum Teil aber auch von bestimmten Anlässen hergenommen sind. Er heisst σατᾶν, διάβολος, ἐχθρός, βεελζεβούβ oder er wird umschrieben ὁ ἄρχων ιοῦ Κόσμου τούτου, ἄρχων τῶν δαιμονίων, ὁ δράκων μέγας, ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ πειράζων, ὁ κατήγωρ. Seine Stellung zu Gott hat sich verändert. Aus dem Diener, als welcher er im alten Testamente auftritt, ist er zum Herrn geworden. Damit hängt eine andere Auffassung und Beurteilung seiner Thätigkeit zusammen. Er hat von Anfang der Welt an gesündigt.[1]) Die Verführung der Eva ist sein Werk.[2]) Er gilt als Menschenmörder,[3]) als Fälscher des göttlichen Wortes[4]) und bringt schliesslich dadurch, dass er Judas zum Verrat anstiftet, Christus selbst um's Leben.[5]) Seine Macht ist unumschränkt. Die Finsternis ist sein Reich[6]) und Dämonen bilden seine Gefolgschaft. Diese Dämonen sind ebenfalls Teufel, denn „einen“ Teufel giebt es in dieser und auch in späterer Zeit nicht, aber jeder von ihnen hat einen bestimmten Wirkungskreis. Auf den obersten unter ihnen ist als den Repräsentanten der ganzen Gesellschaft der Name der Gattung übertragen worden. Die Dämonen selbst nehmen leiblich Besitz vom Menschen, von seinem Hab und Gut und gelten als Ursache von Wahnsinn, Blindheit,

---

[1]) 1. Joh. 8,44.

[2]) Apoc. 12,9; 20,10.

[3]) Joh. 8,44.

[4]) Math. 13, 19.

[5]) Joh. 13,27.

[6]) Kol. 1,13.

Stummheit, Epilepsie.[1]) Sie wohnen in den Tiefen der Erde, an wüsten Orten[2]) und nach sicheren Andeutungen des Paulus auch in der Luft.[3]) Diese Auffassung entspricht also ganz der alttestamentlichen.

Wenn man gesagt hat, dass Christus nie lehrhaft vom Teufel spreche und nur dem herrschenden Volksglauben huldige und den Bösen als ein geläufiges Bild der Volkssprache im Munde führe,[4]) so kann dies wohl zugegeben werden. Ebenso muss anerkannt werden, dass von einem persönlichen Kampfe zwischen Christus und dem Teufel nirgends die Rede ist, denn die oft citierte, namentlich dafür von der katholischen Theologie verfochtene Versuchung Jesu ist doch nur als eine symbolische Darstellung eines inneren selischen Konfliktes in der bilderreichen Sprache des Orients aufzufassen. Das persönliche Wesen tritt somit noch vollständig in den Hintergrund, und die Gestalt des Teufels hat in Uebereinstimmung mit der des alten Testamentes etwas Nebelhaftes behalten; sie ist wie die Gottes unpersönlich und weder räumlich noch zeitlich gebunden.

Bestimmter sind die Vorstellungen über seine Lebensgeschichte.[5]) Man dachte sich den Teufel von Anfang der Welt an existierend. Als ein schöner Engel wohnte er im Himmel und wurde aus demselben gestürzt.[6]) Dadurch gleichsam zwischen Gott und die Menschen gestellt, sucht er sich nun die Welt zu unterwerfen und entfremdet sich Gott mit der durch Christi Lehre zunehmenden Offenbarung immer mehr. Sein Dasein und Ende ist freilich nicht klar geschildert. Es scheint, dass der Teufel durch die Lehre Jesu besiegt wird und für immer in der Hölle gefesselt liegen muss.[7])

Eine besondere Erwähnung verdient die symbolische

---

[1]) Math. 8,28; 11,18; 12,22; 17,15.

[2]) Luc. 11,24. Math. 12,43. Eph. 6,12.

[3]) Apg. 26,18. Eph. 6,12; 2,2.

[4]) Schleiermacher: Christl. Glaube § 44.

[5]) Wetzer u. Welte, Kirchenlexicon, Art. Teufel.

[6]) Joh. 12,31; 16,11. Luc. 10,18. Off. 12,7.

[7]) Off. 20,3. II. Petri 2,4.

Darstellung des Teufels, besonders in der Apokalypse. Es werden hier drei Monstra geschildert. Das erste ist der grosse Drache, auch die alte Schlange, Teufel und Satanas genannt. Von ihm heisst es:[1]) „Und siehe, es erschien ein grosser Drache, der hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinem Haupte sieben Kronen. Und sein Schwanz zog den dritten Teil der Sterne.“ Er ist in der Hölle, was Gott im Himmel. Von ihm sind zwei andere Tiere abhängig, das Seetier und der Erddrache. Von dem ersten sagt der Prophet:[2]) „Und ich trat an den Sand und sahe ein Tier aus dem Meere steigen, das hatte sieben Häupter und zehn Hörner, und auf seinen Häuptern zehn Kronen und auf seinen Häuptern Namen der Lästerung. Und das Tier, das ich sahe, war gleich einem Pardel und seine Füsse als Bärenfüsse und sein Mund eines Löwen Mund.“ Das Erdtier[3]) ist ein Helfer des Drachen. Es trägt zwei Hörner gleichwie das Lamm und redet wie der Drache. Diesen Haupttieren sind andere untergeordnet:[4]) „Und ich sahe aus dem Munde des falschen Propheten drei unreine Geister gehen, gleich den Fröschen.“ Sie versammeln die Könige der Erde, um Gott zu bekämpfen. Unter diesen Teufeln stehen die Heuschrecken, welche aus dem Brunnen des Abgrundes kommen und gleich kriegsbereiten Rossen sind. Ihr Angesicht ist das eines Menschen. Auf dem Haupte tragen sie goldene Kronen, sie haben Frauenhaare, Löwenzähne und Flügel.[5]) Diese allegorischen Tiere vervollständigen das Bild des Teufels und seiner Kreaturen und sind die älteste, beschreibende Darstellung, die uns in der Litteratur begegnet. Ihre Kenntnis ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil fast alle Künstler von dem 12. Jahrhundert an ihre Züge bildlich dargestellt und zum Gemeingut der Phantasievorstellung gemacht haben.

---

[1]) Apoc. 12,3—9.
[2]) Apoc. 13, 1. 2.
[3]) Apoc. 13,1.2.
[4]) Apoc. 16,13.
[5]) Apoc. 9.

Das Gesammtbild, welches die Bibel vom Teufel bietet, beruht also auf echtem Volksglauben ohne jede dogmatische Tendenz und findet in der Dämonologie viel Verwandtes. Es ist im Gegensatz zu dem Bilde Ahrimans nicht so scharf gezeichnet, denn während in der persischen Religion der Dualismus, die Unterscheidung zwischen einem absolut bösen und guten Princip eine extreme genannt werden muss, ist sie in der Bibel nicht so konsequent durchgeführt, und der Teufel ist „kein böses Absolutes, sondern wird in jedem Moment von Gottes Allmacht getragen, die ihn nur des Ethischen halber Raum lässt."

Ebenso wie der Glaube an den Teufel volkstümlich war, geradeso der an die Hölle. Die Juden hatten keinen Ort der Vergeltung, und in den älteren Schriften des alten Testamentes wird nur der Abgrund, wie Luther שְׁאוֹל übersetzt, als ein finsterer, in der Tiefe gelegener Ort erwähnt, an dem die Toten in Grabesstille ruhn.[1]) Erst in den nachexilischen Schriften unter Einfluss der persischen Anschauungen dringt die Vorstellung von einem Strafort in den Volksglauben, und die Sünder führen in Gehenna[2]) ein Schattendasein, ähnlich den abgeschiedenen Seelen im Hades.

Durch die Lehre Christi, welche in dem Bestreben die Moral zu heben die ausgleichende Gerechtigkeit Gottes betont, wie die Parabel von dem reichen Mann und armen Lazarus beweist, wird die Vorstellung von der Hölle weiter ausgebildet. Häufig zieht sie Christus in seine Betrachtung, ohne dass ihr Bild als abgeschlossenes Ganzes uns begegnet, vielmehr muss es aus den vorhandenen Andeutungen erst konstruiert werden. Danach schlagen Flammen und Rauch aus einem nie erlöschenden, ewig brennenden Schwefelpfuhl empor,[3]) in dem sich die Sünder vor Durst verzehren.[4]) Oder die Vorstellung geht vom Gegenteil aus, und ewiger Frost umgiebt in der

---

[1]) Hiob 28,14. Ps. 71,20; 69,15.16; 88,5—7.

[2]) Hiob 10,20 fg.

[3]) Marc. 9,43 fg. Math. 18,. Offb. 18,89; 19,20.

[4]) Luc. 16,24. Math. 13,49 f.

Hölle die Verdammten, welche heulen und vor Kälte mit den Zähnen klappen.[1] An jenen Ort des Schreckens gehen die törichten Jungfrauen,[2] der unnütze Knecht,[3] Gottlose, Ehebrecher, Diebe, Mörder, Götzendiener, Giftmischer, Unzüchtige, Lügner.[4] Sie alle schmachten in ewiger Pein, umgeben von Satan[5] und seinen Geistern, welche hier gefesselt liegen.[6] Der Sünder empfängt den Lohn für sein Verbrechen. Der Beginn der Höllenstrafen erfolgt nach dem grossen Weltgericht am Ende der Tage, auf das Christus oft prophetisch hinweist.[7] Dieses hatte im alten Testamente nur als dichterisches Bild der weltrichtenden Weltgeschichte gegolten,[8] da Gott zwischen Israel und seinen Feinden richten und die Heiden unterwerfen würde oder als Bild der Vergänglichkeit der Schöpfung, welche in heiliger Naturpoesie der Ewigkeit Gottes entgegengesetzt war.[9] Das Ende der Tage wurde dann in der neuen Lehre mit dem jüngsten Gericht verbunden, wo Christus wiedererscheint, zu richten und zu trennen Selige und Verdammte.[10] Jene gehen in den Himmel ein, diese in die Hölle. Versöhnend schliesst so die Lehre von der Gerechtigkeit Gottes ab, ewige Wonne den Gerechten, ewige Qual den Verdammten.

---

[1]) Math. 8,12.
[2]) Math. 25,12. 13. 42.
[3]) Math. 25,30.
[4]) 1. Cor. 6,9. Off. 22,15.
[5]) Math. 25,41.
[6]) Off. 20,1. 2. Petri 2,4.
[7]) Math. Cap. 25,31 fg.
[8]) Jes. XXXIV, 1 fg.
[9]) Ps. 27. Jes. XXXIV, 4.
[10]) Apoc. 20,10 fg. Marc. 8,38; 13,27. Luc. 9,26; 1. Tess. 4,16. 1. Cor. 15,52. Apoc. 20,11—15.

Die Lehre der Kirchenväter über den Teufel und die Hölle.

Die im neuen Testamente niedergelegten Anschauungen vom Teufel und der Hölle sind nun dauerndes Eigentum der kommenden Jahrhunderte geworden. Das Böse zu erkennen, den Teufel zu besiegen, der Hölle zu entgehen, den Himmel zu erringen, das ist das heisse Sehnen der Gläubigen.

In der ersten grossen Entwicklungsperiode des Christentums, die bis zum Untergang des weströmischen Reiches zu rechnen ist, verband sich der christliche Glaube mit dem römisch-hellenischen, sowie orientalischen an die alten Götter und Dämonen. Die philosophischen Spekulationen der Gnostiker und Manichäer über den Ursprung und das Wesen des Bösen berührte wenig den Volksglauben, dem die christlichen Priester im Gegenteil Concessionen zugestehen mussten, um den Uebertretenden die Heilsbotschaft begreiflich zu machen.[1]) Die Existenz der alten Götter wurde nicht geleugnet, aber sie wurden als böse Dämonen erklärt oder wohl gar mit dem Namen von Heiligen in Verbindung gebracht.[2]) Diente doch die Statue des jugendlichen Hermes Κριοφόρος als Christus.[3]) Den alten Glauben mussten die Uebertretenden abschwören, aber er lebte in dem an den Teufel weiter fort. So trieben Exorcisten den Täuflingen den Teufel aus.[4]) Man glaubte, dass ein böser Dämon jeden Menschen von seiner Geburt an begleite und also erst vertrieben werden müsse, sollte der Mensch nicht für immer an seinem Leibe und seiner Seele

[1]) Wetzer u. Welte a. a. O. Bd. 10, pag. 228.

[2]) Cf. Piper: Myth. I, § 16.

[3]) Abbild. bei Kraus: Roma sotteranea.

[4]) Roskoff: a. a. O. I. pag. 274, 219/20.

Schaden nehmen. Indem ferner die Kirchenväter den Glauben zum Dogma erhoben, lehrten sie, dass der Teufel und die Dämonen von Gott als gut geschaffen seien, dann abgefallen und eine Gemeinschaft unter einem Obersten bildeten. Ihr Sinnen und Trachten gehe nur darauf aus, alles, was Gott geschaffen und geordnet hat, zu vernichten. Der Teufel übt schrankenlose Macht auf Erden aus, kann indessen die Menschen zur Sünde nicht zwingen, wohl aber durch alle möglichen Mittel anreizen. Er steht zu den Menschen in inniger Beziehung, schliesst mit ihnen Bündnisse, um sie zu gewinnen.[1]) So sagt Augustin:[2]) „Die Zauberer leben mit den Dämonen in einer gewissen Gesellschaft und haben gleichsam einen Bund mit ihnen.“ In diesem Glauben an die wirkliche Existenz des Teufels sind alle Kirchenlehrer einig. Worin sie auseinandergehen, sind drei Fragen:[3]) 1) Ueber die physische Gestalt und Beschaffenheit des Teufels. 2) Worin bestand und wann fällt ihre erste Sünde? 3) Welches ist ihr Aufenthaltsort zwischen ihrem Fall und dem jüngsten Gericht? Der äusseren Gestalt nach ist der Teufel ein hässlicher Mohr von aussergewöhnlicher Stärke und Grösse[4]) oder eine Missgestalt mit

---

[1]) Basilius der Grosse befreite einen Sklaven, welcher ein Bündnis geschlossen hatte, von diesem, und der hlg. Theophilus (a. 538), welcher sich eigenhändig dem Teufel verschrieben hatte, konnte nur mit Hilfe der Jungfrau Maria seine Verschreibung zurückerhalten. (Acta S. S. Boll. 4. Febr.) Roskoff I. 285. cf. Grimm. S. 970.

[2]) An anderer Stelle heisst es: „Daher einige Weiblein glauben und vorgeben, sie versammelten sich des Nachts und ritten mit der heidnischen Göttin Diana oder mit der Herodias und der Minerva und einer unzähligen Menge Weiber durch die Luft und befolgten deren Befehle.“ cf. Roskoff. p. 271.

[3]) cf. Wetzler u. Welte. a. a. O.

[4]) a) Perpetua sieht in einer Vision einen Aethiopier, mit dem sie kämpfen soll (et exivit quidam contra me Aegyptius foedus specie cum adiutoribus suis pugnaturus mecum) Act. mart. 1. c. 90 sq.

b) Bei Pseudo Abbias III nahen dem Apostel Andreas zwei Aethiopier (apparuerunt mihi duo viri Aethiopes, qui me flagris caedebant.)

c) In den Akten des Elias (Combefis Lecta trias 173 fg) heisst es: Εἶδον καί τινα Μαῦρον αἴθιοπα παραστάντα μοι βρύχοντα κατ᾽ ἔμου

Hundeschnauze, behaart bis zu den Füssen, mit glühenden Augen, Feuer aus der Nase und Mund speihend und mit den Flügeln der Fledermaus.[1]) Eine bilderreiche Sprache schildert ihn als scheusslichen Drachen mit drei Köpfen[2]) — nach dem Vorbilde des Cerberus — oder vergleicht ihn mit einem bellenden Hunde[3]) oder einem schnaubenden Rosse.[4]) Die Frage, warum die Engel gefallen sind, ist verschieden beantwortet worden. Die einen meinten aus Hochmut, die andern aus Neid.[5]) Als Aufenthaltsort aber dachte man sich gemeinhin die Erde. Indem die Väter diese drei Fragen zu lösen suchten, entwickelten sie allmählich das Wesen des Teufels genauer, gaben dem Begriffe eine bestimmte Form und der Gestalt mehr Realität.

An dem Bilde der Hölle, wie sie das neue Testament schildert, hielten die Kirchenlehrer fest.[6]) Sie verlegten sie in das Innere der Erde und vergleichen ihr Feuer mit dem

---

d) Weitere Belegstellen cf. X. Kraus: Real Encyclopädie für christl. Altertümer Art.: Teufel.

e) Mit Hörnern wird der Teufel zuerst im Leben des hlg. Paulus geschildert. (Hieron. Vita S. Paul. Erem; Opp. II. ed. Vallarsi cf. Piper I. 394, 404 u. Kraus: a. a. O. cf. Roskoff. Bd. I. 280. 283 fg.

1) cf. Apocryph. Act. des Bartolomaeus (Tischendorf, Acta Apost. apocr. (Leipz.) 51. cf. Kraus a. a. O.

2) Evang. Nicodemi, Cod. Hal.; Anrede des Hades an den Teufel in der Charfreitagsrede des Eusebius von Alexandrien: τρικέφαλε Βεελςεβούλ cf. Thilo: über die Schriften des Eusebius v. Alexandrien u. des Eus. v. Emesa, 85; Piper a. a. O. I 403. cf. Kraus a. a. O.

3) Augustin
4) Cyrillus v. Alexandrien.
5) Wetzer u. Welte a. a. O.
} angeführt bei Wessely a. a. O.

a) So Origenes Homil. IX. 2 in Ezech: Inflatio, superbia, arrogantia percatum Diaboli est et ob haec delicta ad terras migravit de coelo.

b) So Jrenaeus (Adv. haeres. IV c. 40) Tertullian (Adv. Marcion II. c. 10) Cyprian (De dono patientiae) cf. Roskoff I. 231. 267.

6) Bautz: Die Hölle § 104 fg.

von Sodom[1]) oder nennen es ignis corporalis,[2]) πῦρ αἰώνιον, ἄσβετον, σωφρονοῦν. Indem sie so mit der Schilderung der Bibel übereinstimmen und auch den Glauben an das jüngste Gericht beibehalten, streiten sie nur über die Ewigkeit der Hölle, über den Beginn der Strafen der Verdammten und über das Ende des Teufels, welcher in der Hölle gefesselt liegt. Diese Streitigkeiten eingehend zu erörtern, muss der Theologie überlassen bleiben, wichtig aber ist ihr Resultat. Zum Dogma wurde die Lehre des Origenes erhoben, dass die Strafen sogleich nach dem Tode beginnen, und dass das jüngste Gericht eine Erhöhung der Strafen bringe. Der Teufel, welcher bis dahin auf Erden und in der Hölle herrschte, bleibt jetzt in der letzteren. So haben zwar die Kirchenlehrer für die Topologie der Hölle wenig Neues beigebracht, aber das Verhältnis des Teufels und der Verdammten zu ihr näher bestimmt.

---

[1]) Bautz: pag 25. Augustin sagt: De inferis magis mihi videor dicere debuisse, quod sub terris sint, quam rationem reddere, cur sub terris esse credantur. (Retract. I. 2 c. 24.) Bautz: pag 105.

[2]) Thomas v. Aquino nennt es später ebenfalls so in allen seinen Schriften: 4 c gent. c. 89 sq. Quodl. 3 a. 23. — De anima a. 21 — Suppl. 9. 70 a. 3; Bautz 107.

Die Anschauungen über den Teufel und die Hölle im frühen Mittelalter bis zur Zeit der Ottonen.

Die Lehren der Kirchenväter haben im Mittelalter mit der Bekehrung der Germanen, deren Cultur wesentlich religiösen Inhalt enthielt, ihre fruchtbarste Verwertung gefunden. In der Poesie, dem Gebiete, auf welchem die schöpferische Geisteskraft der Germanen in besonders eigenartiger Weise zur Geltung gelangte, werden der Teufel und die Hölle oft geschildert. Durch Vermischung römisch - griechischer, christlicher und germanischer Vorstellungen erhält die Gestalt des Teufels Attribute, welche bleibend geworden sind, und der Charakter das Satanische, was ihm bisher fehlte.[1])

Diese neue Metamorphose betont bald das Menschliche, bald das Tierische. Wie früher wird der Teufel als rabenschwarzer Mohr geschildert mit runzliger Haut.[2]) Er ist entweder erschreckend gross oder eine Zwerggestalt, welche an Figuren der germanischen Mythologie erinnert. Zuweilen verrät ihn ein Bocksohr, Hörner, Schwänzchen, Pferdefuss, Attribute, welche den Satyrn eigen sind und auch leicht zu den Tieren Bezug nehmen, welche germanischen Göttern bei-

[1]) Für die Darstellung findet sich das Material bei Grimm: Deutsche Mythologie; Simrock: Dtsche Mythol.; Panzer: Beiträge; Roskoff: a. a. O. u. and.

Eine zusammenhängende Arbeit, welche auf die Verbindung heidnisch-germanischer und christl. Vorstellungen eingeht, steht, soweit mir bekannt, da auch bei Roskoff wenig behandelt, leider noch aus.

[2]) In den Akten des hlg. Afra (vor 850 a.) wird der Teufel rabenschwarz, nackt, mit Runzeln wie von der Elephantisis bedeckt geschildert. cf. Rettberg, Kirchengeschichte Bd. I. pag. 144. (R. führt diese Erscheinung auf eine Quelle des 6. Jhrhdt. zurück.) Acta S S. B. II. 55.

gegeben waren, wie der Bock dem Thor, das Pferd dem Odhin.[1])

Auf den Teufel werden alle möglichen Laster zurückgeführt. Das Würfelspiel, dem die Germanen leidenschaftlich frönten, galt als seine Erfindung und von ihm glaubte man, dass er in der Hölle um Menschenseelen spiele.[2]) Der Teufel tritt als Zauberer und Wettermacher auf, er bewirft die Priester und Frommen mit Steinen und steckt die Häuser in Brand. Er bringt Ungeziefer, Würmer und Krankheiten hervor. So wird er zum handelnden Individuum mit menschlichen Leidenschaften.[3])

Wie seine Person allmählich aus verschiedenen Elementen erwuchs, so verschmolzen auch mit dem Begriffe der Hölle die verschiedenartigsten Vorstellungen. Hier gingen die germanischen Anschauungen besonders leicht in die christlichen über. So wird Hel zur Hölle, wie schon die Ethymologie des Wortes zeigt und die Vorstellung von dem Weltuntergange wird mit der Idee von dem jüngsten Gerichte verbunden. Als Zeugnis für die Verschmelzung sei auf den Heliand[4]) und Muspilli[5]) verwiesen.[6])

[1]) Grimm: Myth. p. 946 ff. Simrock: § 80. Roskoff: a. a. O.

Von anderen Tieren gilt der Eber, der Wolf, der Hund als Teufel. Unter den Vögeln gilt der Rabe nicht nur wegen seiner Schwärze, List und Behendigkeit, sondern auch wegen seines Zusammenhanges mit Odhin als teuflisch.

[2]) Grimm: a. a. O. pag. 959.

[3]) Roskoff: a. a. O. pag. 303.

[4]) Heliand nach dem Altsächsischen, hrsg. v. K. Simrock Elb. 1856 S. 197. cf. Vilmar Altertümer pag. 16.

[5]) Muspilli: Hrsg. v. Schmeller, (München) pg. 28 fg. Vers 49—104.

[6]) Interessant sind auch die Abschwörungsformeln. Der Täufling wurde gefragt:

Forsachistu diabolae?
Antw. ec forsacho diabolae.
Fr. end allum diabol gelde?
Antw. end ec forsacho allum diabol gelde.
Fr. end allum diabolum unercum?
Antw. end ec forsacho allum diaboles unercum end unordum, Ahunaer, cude unoden, ende sasenote, ende allem dem unholdum the hira genotas sint.

cf. Massmann: Die deutschen Abschwörungs-, Glaubens-, Beicht- und Betformeln vom 8. bis 12. Jahrdt. cf. Roskoff: p. 292.

Die Hölle wird besonders gern in lateinischen Gedichten des zwölften Jahrhunderts behandelt. In diesen wird die Qual der Verdammten ausführlich geschildert. Angeführt seien zwei Gedichte:[1])

Tunc infernus apparebit
et damnatos absorbebit,
fulgus ignis atque vermes
Trucidabant peccatores.

Das zweite „De poena peccatoris" betitelte lautet:[2])

O quam grave, quam inmite,
A sinistris erit: „ite"
Cum a dextris: „vos venite."
dicet rex, largitos vitae.
Tunc spes omnis interibit
et cras cras prorsus abibit.
ad tormenta quisquis ibit,
jam amplius non exibit.
Ibi flammis exuretur
et a vermis rodetur,
ab angustiis augetur,
qui salvari non meretur,
et turribiles ultores
judicabant pravos mores.

Die eingehende Ausmalung der Hölle bei der Schilderung des jüngsten Gerichtes treten im Mittelalter in den Mittelpunkt fast aller Vorstellungen, zumal als man um das Jahr 1000 nach der Lehre der Kirchenväter den Untergang der Welt erwartete.[3]) Als dieser dann nicht eintrat, blieb das jüngste Gericht als ein beliebtes Thema der Predigt bestehen, welche die Qualen der Hölle als ein memento mori mit besonderem Behagen ausmalte.[4])

[1]) Mone a. a. O. p. 296 Vers. 35—40.

[2]) p. 116.

[3]) Lamprecht: Deutsches Geistesleben unter den Ottonen; v. Eicken, Forschungen zu der Gesch. XXIII. 305 fg.

[4]) Columbau. Serm. Bibl. P. P. max. XII, 8; Venant. Fortunat. Opp. p. 1. Libr. IV. c. 25 p. 148 ed. Luchi Rom; Beda Ven. b. Daniel Thes. hymnol I 194. abgedr. b. Kayser: Anthol. Hymn. lat. I. 72.

Die Darstellung des Teufels und der Hölle
in der Kunst.

Die Darstellung in der altchristlichen Kunst.

Aus der Verbindung biblisch-christlicher, römisch-griechischer und germanischer Mythologie war also, wie wir gesehen haben, jene eigenartige Vorstellung von Hölle und Teufel allmählich erwachsen, welche ein Gemeingut aller Völker Europas bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Es konnte nicht ausbleiben, dass sich die Kunst sehr bald dieses Themas bemächtigte. Der Moment traf etwa ungefähr in der karolingischen Periode um das siebente, achte Jahrhundert ein. Die vorangehende altchristliche Kunst, welche, wesentlich auf die Ausschmückung der Katakomben beschränkt, mit jenen in Beziehung stehende Stoffe vorzugsweise veranschaulichte, also heitere Bilder von der Auferstehung, dem ewigen Leben, vom guten Hirten, welcher der verirrten Seele nachgeht und durch Wunder seine göttliche Mission bethätigt und erfüllt, konnte noch kein Bedürfnis empfinden nach Darstellung von Hölle und Teufel, vom jüngsten Gericht und der ewigen Verdammnis. In der Katakombenkunst wird man daher nur spärlichen Andeutungen und Darstellungen dieser Art begegnen. Doch fehlen sie nicht ganz.

So wird z. B. der Sündenfall, der ja die Ursache des leiblichen Todes der Menschen und ihrer Erlösung war, besonders gern im engen Anschluss an die Erzählung der Genesis vorgeführt, wobei der Teufel bekanntlich unter dem Bilde der Schlange auftritt.

Um den Baum, zu dessen Seiten Adam und Eva stehen, ringelt sich die verführende Schlange, welche der Eva mit dem Maule den Apfel giebt. Diese Scene findet sich häufig

auf Malereien und Sculpturen.[1]) Zuweilen kriecht die Schlange auch an der Wurzel des Baumes.[2]) Die Verführung des ersten Menschenpaares ist dann bereits vollzogen, Eva hat von dem Apfel schon gekostet und reicht ihn Adam, während die Schlange nur der frohlockende Zuschauer ist. Manchmal wird sie aber auch direkt als Verführer dargestellt, wie sie Eva den Apfel entgegenstreckt.[3]) Als Abweichung von der gewöhnlichen Auffassung ist diejenige anzusehen, in der die Schlange einen Wolfskopf hat.[4])

Für die Komposition dieser Scene fehlte es nicht an Vorbildern. Schon auf einem altbabylonischen Cylinder sehen wir in der Mitte einen heiligen Baum, zu beiden Seiten je eine sitzende Figur, im Hintergrunde eine vom Erdboden sich aufrichtende Schlange.[5] Eine altägyptische Darstellung, bei der allerdings die Schlange fehlt, zeigt den Baum in der Mitte, rechts und links Mann und Weib, im Hintergrunde wahrscheinlich einen Gott. In den Zweigen des Baumes hängt wie zur Warnung eine mit Hieroglyphen bedeckte Tafel.[6]) In der antiken Kunst ist die Schlange als Hüterin der goldenen Äpfel der Hesperiden bestellt,[7]) und als ständiges Attribut des Asklepios umringelt sie den Stab des Gottes.[8])

---

[1]) Abbild. bei Aringhi: Roma subterranea, Bd. I. 314, Bd. II. 81; 2, 49, 8, 381, 4. 395, 2. 461, 2. Bottari T I, 31, T II, 60, 123, 129. III 144. 148.

cf. Kraus: Real Eucycl. für christl. Altertümer, Art. Sündenfall. s. Adam u. Eva. Hier ist das ganze Material zusammengetragen.

cf. Piper: Mythologie und Symbolik: pag. 66.

[2]) Abb. bei Aringhi I 427 auf Gemälden I, 541, 581, II 109 117, 123. 193, 199.

[3]) So auf einem Relief eines Sarkophages ex coeneteriis Pauli Apostoli in praedio Lucinae, jetzt Lateran. cf. Kraus: Roma sotterranea 35.

[4]) Aringhi: R. s. pag. 194, Tf. 21.

[5]) George Smith: Chaldaeische Genesis, Dtsch v. H. Delitzsch, pag. 87.

[6]) Münter:

[7]) Piper Myth. u. Symb. I. 66—67.

[8]) Abb. b. Overbeck: Kunstmythologie.

Man wird vielleicht fragen, warum gerade der Sündenfall sich häufiger findet. Die Behauptung von Kraus,[1]) dass das Bild der Stammeltern an die Neuschaffung in Christo erinnern sollte, dass ferner die Schöpfung nicht ein Werk des Bösen, sondern Gottes sei, und dass, mag die Verschuldung des Menschen noch so gross sein, Busse und Bekehrung möglich sind, ist durch die einfache Handlung wohl ebenso wenig, als durch die Hinweise auf Aussprüche des Augustin,[2]) Prudentius[3]) und Ambrosius[4]) motiviert, welche sie vielleicht gar nicht mit Rücksicht auf die künstlerische Darstellung des Sündenfalles, sondern nur, um eine ihrer Zeit gefällige Erläuterung über die biblische Erzählung zu geben, gethan haben. Warum diese Scene so oft dargestellt worden ist, zeigt die Betrachtung ihres Zusammenhanges mit anderen Bildern derselben Räume oder derselben Gemälde. So ist in den Katakomben fast überall gleichzeitig Christus als guter Hirt gleichsam als Pendant dazugegeben, auf den zugleich hingewiesen wird als den Erlöser des durch den Teufel überwundenen und zum ewigen Tode verdammten Menschengeschlechts. Nach Kraus Auffassung würde die Schlange ferner eine nur nebensächliche Rolle spielen, während der doch gerade von ihm angeführte Prudentius sie gebührend hervorhebt. Und die Schlange, welche selbst den Apfel reicht, muss man doch als causa movens des ganzen Vorganges bestehen lassen. Dass sie aber das Bild des Teufels ist, bezeugt ausser der Bibel der Ausspruch des Augustin.

Ein weiteres Bild zeigt den Teufel in der Figur einer Schlange oder eines Drachen, die durch den triumphierenden Erlöser besiegt sind, wohl im Anschluss an Psalm XCI,13.

---

[1]) Kraus: a. a. O. pag. 286.

[2]) Augustin c Julian lib. II.

[3]) Prudent. Diptych. Opp. ed. Parm. 1788 II 219 ed. Obbar. pag. 300.

> ‚Eva columba fuit tunc candida, nigra deinde facta, per sanguineum malesuada fraude venenum tinxit et innocuum maculis sordentibus Adam: dat nudis ficulnea draco mox tegmina victor.‘

[4]) Ambrosius de paradiso XIII. cf. Kraus: R. 5. pag. 286.

So sieht man auf einer Thonlampe aus dem fünften Jahrhundert Christus mit der in ein Kreuz auslaufenden Lanze eine Schlange zu seinen Füssen durchbohren, während sich ein Drache neben ihm auf der einen Seite erhebt, auf der andern aber eine Viper sich windet.[1]) Auf einer aus derselben Zeit stammenden Broncelampe wird das Haupt des Drachen, welcher den verderbenbringenden Apfel im Rachen trägt, von dem Kreuze durchbohrt.[2]) Ein anderes Mal zertritt genau nach dem biblischen Texte Christus die Schlange.[3])

Ein ferneres Symbol für den Teufel ist Goliath, welcher von David mit der Schleuder erlegt wird. So bezeugt Augustin:[4]) Goliam magnum, robustum, armis terribilibus ingentique turba munitum, David solus, puer parvus atque inermis uno lapide ictu prostravit. Quid autem petra Goliam manu David missa, nisi Christum contra Diabolum ex semine David venturum significavit? Eine solche Darstellung ist sicher auf einem Deckengemälde zu S. Callisto nachgewiesen.[5])

In ähnlicher Weise wird Pharao als der böse Feind der Kinder Gottes aufgefasst, insofern als er das auserlesene Volk beim Durchgang durch das rote Meer vernichten wollte.[6]) Ein derartiges Mosaik ist in St. Maria maggiore zu Rom vorhanden,[7]) doch ist es sehr fraglich, ob noch die symbolische Auffassung zulässig und nicht vielmehr die rein historische als solche vom Künstler gegeben ist.

Von antiken Darstellungen, welche sich analog den heidnischen Göttern Umdeutungen im christlichen Sinne haben gefallen lassen müssen, kann nur eine als hierher gehörig angeführt werden: Odysseus und die Sirenen. Im fünften Jahr-

---

[1]) De Rossi: Bull. 1874, 130—32; Kraus: Real Encyc. Art. Schlangenbild.

[2]) De Rossi: Bull. 1868; 64,77. Kraus: a. a. O.

[3]) De Rossi: Bull. 1874, 132.

[4]) Kraus: R. s. 290. Augustin de quinque haer. c. 1.

[5]) Aringhi I. 54; Bottari Tf. LXIII. cf. Kraus: R. S. 290.

[6]) Greg. Nyss. Hom. III in Cant. Chrysost. Hom. ad Neophyt. Augustin Serm. XC de temp. cf. Kraus 288. Piper, christl. Myth.

[7]) Martigny a. a. O. pag. 400 2 éd. pag. 461 f. Kraus. 288.

hunderte erklärte der hlg. Maximus von Turin das Schiff des Odysseus für ein Vorbild der Kirche, den Mast als Symbol des Kreuzes, an welchem sich die Gläubigen festhalten. Die Sirenen bedeuteten die Personifikation des Bösen, welcher die Menschen verführen will. Sie sind gewöhnlich als Vögel mit Menschenköpfen gebildet.[1])

Noch spärlicher als der Versuch einer symbolischen Wiedergabe des Teufels ist in der altchristlichen Kunst die der Hölle. Nur eine allerdings häufig wiederkehrende Komposition lässt sich anführen: Jonas im Leibe des Wallfisches.[2]) Diese Scene wird wie die des Sündenfalles fast immer gleich komponiert. Die Besatzung eines mit den Fluten kämpfenden Schiffes wirft den Propheten, der sich als die Ursache des Unwetters bekennt, kopfüber in die schäumende Flut. Er wird von einem Seedrachen verschlungen. In einem anderen Bilde sehen wir, wie ihn das Untier ausgespieen hat und wie er am Strande unter einer Kürbisstaude ruht. Die Leiden, welche der Prophet in dem Leibe des Untieres erduldet, deuten auf jene an dem gefürchteten Orte der Finsternis; und somit stellte das Untier selbst die Hölle vor; die glückliche Errettung deutete man aber auf die Auferstehung. So passte auch diese Scene vortrefflich zum Schmuck eines Totengemaches. Motive für diese Komposition dürften vielleicht in der antiken Darstellung: Perseus, die gefesselte Andromeda von dem Drachen befreiend, zu suchen sein. Der phantastische Drache, losgelöst aus der Komposition, ist dann zum Dekorationsbilde geworden.[3]) Er verschlingt einen Jüngling, dessen Oberkörper aus dem Rachen ragt, während er die Arme wie Hilfe suchend ausstreckt.

Eine andere Darstellung aus dem alten Testamente: Simson, welcher die Thore von Gaza auf seinen Schultern

---

[1]) cf. Kraus: R. s. Abbild. u. Beschrbg. pag. 352.

[2]) Jon 4, 5—8. Kraus R. 5. pag. 280. 323—357. Abb. des Gemäldes in der porta Salaria: D'Agincourt III. 7; Aringhi I. 347 Taf. 1; Ar. II. 105.

[3]) Abb. b. Kraus pag. 268; häufig bei Aringhi.

forträgt,[1]) wird vorbildlich auf Christus, der die Höllenthore zertrümmert, gedeutet. So sagt Augustin:[2]) Tollit portas civitatis, id est, aufert portas inferni. Quid est, portas inferni tollere, nisi imperium removere? Diese Darstellung hält Martigny auf einer Broncemedaille sicher nachgewiesen[3]) und als wahrscheinlich auf einem Fresko von S. Hermas.[4])

Aus diesen wenigen Darstellungen geht hervor, dass die altchristliche Kunst den Teufel und die Hölle nur symbolisch angedeutet und beide stets dem Gedanken der Verherrlichung Christi untergeordnet hat. Die einzelnen Kompositionen zeigen in Uebereinstimmung mit der gesammten Kunst ihre Abhängigkeit von der Antike und sind von besonderem Interesse, weil einige von ihnen wie die Darstellung des Sündenfalls und des Jonas in die spätere Kunst des Westens übergegangen und somit von frühster Zeit an ein bleibender Besitz derselben geworden sind.

---

[1]) Buch der Richter XIV 6. 7.

[2]) Augustin. Serm. de tempore CVII.

[3]) Ciampini de duob. emblemat. p. 4. Buonarroti Vetri Tav. II.

[4]) Bottari Tav. CLXXXVII². cf. Kraus pag. 289.

Die Darstellung des Teufels und der Hölle im Zeitalter der Karolinger und Ottonen.

Die symbolische Darstellung des Teufels und der Hölle war mit der altchristlichen Kunst zwar nicht erloschen, aber sie trat allmählich zurück, seitdem die Kunst den bekannten Vorstellungen der Zeit entsprechend unter den Karolingern und Ottonen den Teufel anthropomorphisiert und der Hölle ein plastisches Bild zu geben versuchte. Wo die Anfänge für diese Entwicklung zu suchen sind, dürfte bei dem Mangel an Beispielen kaum zu bestimmen sein. Offenbar sind die betreffenden Kompositionen innerhalb des achten bis zwölften Jahrhunderts unter dem auf dem Occident damals sich stark äussernden Einfluss der byzantinischen Kultur ausgebildet, wie aus der Uebereinstimmung mit vorhandenen gleichzeitigen byzantischen Darstellungen hervorgeht. Sie werden wie schon früher im Anschluss an die Erzählung der Bibel, deren Illustration damals das allgemeine Interesse beanspruchte, ziemlich wortgetreu wiedergegeben, und es ist nicht schwer, aus der eingehenden Betrachtung derselben das Gesammtbild der künstlerischen Gestaltung des Teufels und der Hölle zu gewinnen.

Von den Erzählungen des alten Testaments wird der Sündenfall stets in gleicher Auffassung wie in der altchristlichen Kunst geschildert, weshalb von einer besonderen Aufzählung von Illustrationen hier abgesehen werden darf. Beachtenswert ist jedoch, dass in dieser Zeit zuerst der Oberkörper der Schlange menschlich gebildet worden ist.[1]) Diese Auffassung

[1]) In der Litteratur wird diese Auffassung zuerst bei Beda gefunden. Diesem entlehnte sie wohl Vincentius Bellov. (Speculat. nat. 1. XXX. 68) cf. Kraus: Real- Enc. Art. Teufel.

ist ungleich feiner, als die frühere. Die sprechende, verführende Schlange ohne jede Vermenschlichung mochte den Künstlern als zu wenig der Wirklichkeit entsprechend erscheinen. Indem sie ihr nun einen menschlichen Oberkörper gaben, machten sie das Verführungswerk der Schlange wahrscheinlicher und gaben der Handlung eine grössere Lebhaftigkeit. Erwähnt sei von den zahlreichen Darstellungen dieser Art eine bisher nicht edierte, in der historia veteris ac novi testamentis cum figuris illustrata,[1]) wo der Verführer als Schlange mit fast menschlichem Oberkörper geformt ist. Mit einer Hand hält er der Eva den Apfel entgegen. Der Kopf ist mit einer Mütze bekleidet.

Eine in der altchristlichen Kunst bisher noch nicht nachzuweisende Komposition stellt Simson im Kampfe mit dem Löwen dar, der bekanntlich als das Bild des Teufels gilt; der jugendliche Held reitet entweder auf dem Tiere und reisst ihm, sich vorn überneigend, den Rachen auseinander oder er dringt auf ihn ein und ringt mit ihm wie z. B. auf einem Relief an der Thür des Domes von Augsburg zu sehen ist. (XI. Jhrdt.)[2]) Auch hier wie in der altchristlichen Kunst gilt Simson als Vorläufer Christi; der Kampf des Guten gegen das Böse, die Ueberwindung des Teufels ist das Thema. Vielleicht war aber auch diese Darstellung schon in der früheren Kunstperiode vorhanden, in deren Rahmen sie hineingepasst und aus der sie sich dann mit den übrigen in die Folgezeit hinübergerettet hätte.

Die erwähnten Scenen scheinen die einzigen aus dem alten Testamente zu sein, in denen der Teufel symbolisch angedeutet ist. Für die reale Darstellung kann nur eine Miniatur zum Buche Hiob aus einer Bibel des IX/X. Jhrdts. angeführt

---

[1]) Abbild. Piperscher Nachlass, Kgl. Kupferstichkabinet, Berlin.

[2]) Eine fernere, etwas spätere Darstellung dieser Scene ist auf dem Verduner Altar zu Kloster Neuburg, welcher 1181 vom Meister Nicolaus v. Verdun gearbeitet ist. (cf. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte pag. 395/96.)

werden:[1]) Der Teufel Hiob steinigend. Der Teufel, ein kleines, schwarzes, geflügeltes Männchen, tanzt vor dem auf Trümmern sitzenden Hiob, frohlockend über sein vollbrachtes Werk. In der Hand hält er eine Kohlenpfanne, um die Trümmer zu entflammen. Auf demselben Blatte quält er den trauernden Dulder mit einem Stachel. Der Teufel ist hier in seltener, sonst in dieser Zeit nirgends wiederkehrenden Auffassung gleich den Engeln Gottes mit dem Nimbus dargestellt, ein Beweis für die byzantinische Herkunft der Miniatur; denn wie Godeh. Schäfer in den Noten zum Malerbuch vom Berge Athos[2]) auseinandersetzt, bezeichnet der Nimbus im Orient irgend eine Gewalt, gut oder böse, und nicht die Heiligkeit allein.

Die Mehrzahl der Darstellungen schliesst sich indes den Erzählungen des neuen Testamentes an, in welchem ja der Teufel und die Dämonen, wie wir gesehen haben, häufig erwähnt und mit dem Leben des Herrn oder seiner Apostel und Nachfolger in Beziehung gebracht werden. Aus diesen Scenen lernen wir die künstlerische Gestalt des Teufels am besten kennen.

Eine beliebte Illustration bilden die Versuchungen Christi,[3]) welche jene Zeit, ohne zu grübeln, nach dem Texte des Evangelisten buchstäblich wiedergegeben hat. Die Versuchung erfolgte bekanntlich an drei Orten: in der Wüste, auf der Zinne des Tempels und auf einem hohen Berge. Sie äussert sich auf dreifache Art. In der ersten wird der

---

[1]) Didron: Histoire de Dieu, Fig. 46. Hdschr. in Paris, Bibliothèque nationale, ms No. 6.

[2]) Godehard Schäfer: Das Malerbuch vom Berge Athos, pag. 199 Anm. 3.

Das Malerbuch vom Berge Athos, auf das oft Bezug genommen wird, ist die Redaktion eines alten byzantinischen Werkes und wiederholt, was seit Jahrhunderten gebraucht war, woraus man sicher schliessen kann, zumal wenn die noch vorhandenen Werke mit seinen Beschreibungen übereinstimmen, dass letztere für die Zeit der Entstehung jener authentisch sind.

[3]) Math. IV, 1—10. Luc. IV, 1—12. cf. pag. 18. 19.

Heiland durch Hunger gequält, in der zweiten ein Beweis seiner Allmacht verlangt, in der dritten an seine Herrschsucht appelliert. Diese feinen Unterschiede der Erzählung sind in den Kompositionen der drei Scenen vom VIII.—XII. Jhrdt. nirgends zum Ausdruck gekommen, offenbar weil die Kunstmittel dazu nicht ausreichten, sondern der Teufel, der im Texte als Repräsentant dreier Laster erscheint, der Genusssucht, des Stolzes und der Herrschbegierde, wird immer in gleicher Weise dargestellt. Welche Versuchung gemeint ist, kann man allein äusserlich aus der gewöhlich ziemlich bestimmt gezeichneten Örtlichkeit erkennen. Von den häufigen Illustrationen in Miniaturen dürfte die des Gregor v. Naziauz (IX. Jhrdt.) die frühste sein, welche wir kennen.[1]) In dem byzantinischen Manuskript ist der Versucher in menschlicher Gestalt, schwarz, geflügelt, nackt bis auf den Lendenschurz dargestellt. In einer Handschrift Kaiser Otto's in Aachen (X. s)[2]) tritt der Teufel in den drei Bildern als fast nackter Mann auf. Er ist nur mit einer graublauen Binde bedeckt, welche um den Leib gewickelt ist, zum Halse aufsteigt, ihn umschliesst und von der rechten Schulter über die Brust herabhängt. Er stützt sich auf einen Stab. Als Teufel charakterisieren ihn Flammenhaare und grosse rote Flügel. In dem einen Bilde erscheint er als eine Kreatur von niedriger Gestalt, die vor Christus zu fliehen scheint, in einem andern ist er rein menschlich gebildet und zeigt mit lebhaftem Gestus auf die Steine. In der Handschrift No. 110 zu Berlin (X. Jhrdt.) ist er als geflügelter, stierköpfiger Mensch gebildet. Seine Farbe ist blass schwarz. An den Waden und Ellenbogen hat er spitze, hornartige Auswüchse.[3]) In dem gleichzeitigen Wandgemälde von S. Angelo in Formis, das

[1]) Waagen: Künstler und Kunstwerke in Paris pag. 209. n. 21 b. Hdschr. in der Bibliothèque nationale (510); Rohault de Fleury: l' Evangile. Abbild. I. pl. 36. fig. I.

[2]) St. Beissel: Die Handschrift Kaiser Otto's in Aachen pag. 68. St. VII. Eingehend besprochen bei Voege Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. pag. 45.

[3]) Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet. cf. Voss: Das jüngste Gericht pag. 24.

zweifellos von griechischen Künstlern ausgeführt ist, kommt Christus zwischen Palmen von links her geschritten. Vor ihm steht der Teufel in gebückter Haltung und nimmt aus einer Vase Steine, wobei er Christus ansieht, als wollte er sagen: „Bist Du Gottes Sohn, so sprich, dass diese Steine Brot werden.“ Der Teufel ist als hagerer Mann mit grossen Flügeln gebildet in ähnlicher Auffassung wie bei Gregor v. Nazianz und in Aachen.[1]) In dem Viôehrader Evangeliar (XII. Jhrdt.) trägt der Teufel, dessen Füsse hier in Krallen ausgehen, eine Hacke, welche die in Brot zu verwandelnden Steine aufzuheben bestimmt ist.[2]) Eine interessante Darstellung findet man in dem psalterium cum figuris (XII. Jhrdt.) Christus steht auf dem Gipfel des Berges, vor ihm Satan ein Spruchband haltend mit der Inschrift: „Haec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me.“ Hinter dem Herrn steht der Teufel noch einmal, um anzudeuten, dass er den Heiland auf den Berg getragen hat. Der Versucher hat Adlerklauen, eine Fratze auf dem Leibe und ein Schwänzchen.[3]) Mit diesen Miniaturen stimmt auch inhaltlich das Relief auf der Bernwardsäule überein.[4]) Der Versucher, ein nackter Mann ohne weitere Attribute, flieht entsetzt vor dem standhaft gebliebenen Erlöser.

Die Übereinstimmung der Compositionen untereinander und mit den Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos[5]) spricht nicht nur für den geistigen Zusammenhang der Illustratoren, sondern auch für die gemeinsame Provenienz des Stoffes, und die geringen Abweichungen, z. B. in den Attributen des Teufels fallen bei der gleichen Gesammtauffassung nicht

---

[1]) cf. Dobbert im Jahrbuch für Kgl. Preuss. Kunsts. 1894, Heft II. pag. 1.

[2]) St. Beissel: Das hlg. Berward Evangelienbuch zu Hildesheim pag. 92.

[3]) Didron: Iconographie chrétienne pag. 259 pl. 70.

[4]) Die B. S. ist 1022 errichtet. E. O. Wiecker: Die B. S. zu H. 1874 Tf. 2 No. 2. Aehnliche Darstellungen sind noch in der Handschrift zu Bremen (Abb. in Mitt. der Central Comm. VII. pg. 62; Münchener Hdschrft. bespr. bei Voege: a. a. O. pag. 45, 46.

[5]) § 221.

in's Gewicht. Wenn Dobbert sagt,[1]) dass das Specifisch-Byzantinische der Versuchungsbilder in St. Angelo in Formis auf dem Gebiete der Gebärden- und Bewegungsmotive liegt, so gilt dies auch für die abendländischen Darstellungen.

In einer neuen Gruppe von Bildern, welche Heilungen von allerlei Besessenen darstellen, erscheint der Teufel als Urheber der Krankheit. Die bekannteste darunter ist das Wunder zu Gerasa,[2]) ein, wie es scheint, schon früh, vielleicht im fünften Jahrhundert, behandeltes Thema; und wenn wir dieses erst jetzt betrachten, so geschieht es deshalb, weil die Darstellung ihrer Entstehung nach auf Byzanz weist, dazu das historische, nicht das symbolische Element betont. In allen Bildern dieser Art ist das von Christus vollzogene Wunder die Hauptsache. Um es begreiflich zu machen, entschweben dem Munde der Besessenen kleine Dämonen, welche sich auf eine Herde Schweine stürzen. Auf einer byzantinischen Elfenbeinarbeit aus dem fünften Jahrhundert[3]) lässt der unbekannte Künstler den Dämon aus dem Munde des Besessenen entschweben und eine Herde Schweine sich in das Wasser stürzen, um anzudeuten, dass der böse Geist in diese Tiere gefahren ist. Ähnlich ist ein Mosaikgemälde in St. Apollinare Nuovo zu Ravenna.[4]) In späterer Zeit, vom IX. Jhrdt. an, wird die Scene reicher ausgeschmückt. Die Stadt Gerasa und ihre Einwohner erscheinen da im Hintergrunde und sind Zeugen des Wunders. Der Besessene ist dabei meist gefesselt, offenbar ein Zeichen, dass er sich noch in der Gewalt des Teufels befindet. Manchmal liegen die Fesseln gesprengt am Boden, um die erlangte Befreiung aus der Gewalt der Dämonen anzudeuten. Darstellungen dieses Inhalts kommen häufig in Miniaturen vor, so in dem Utrechter Evangelienbuch

---

[1]) Dobbert: a. a. O. pag. 141.

[2]) Marc. V, 1—19. Luc. VIII, 26—37. Math. VIII, 28—34.

[3]) Abb. b. Rohault de Fleury: l' Evangile I, 167 pl. 42, fig. 3.

[4]) Kraus: Encyclopaedie 857; Rohault de Fleury: a. a. O. pl. 42. Eine dritte Darstellung erwähnt Kraus aus der Syrischen Bibel der Laurentiana. a. a. O. ebd. Abbild.

(X. Jhrdt.)[1]) und auf den Wandgemälden der Insel Reichenau (X. Jhrdt.).[2]) Auch in den Darstellungen des XI. und XII. Jhrdt. ist, was die Komposition anlangt, keine Änderung vorgenommen. Alle diese Darstellungen, besonders die beiden zuerst genannten, zeigen gleichfalls die traditionelle Abhängigkeit von Byzanz.

In den übrigen Scenen, welche sonst noch die Heilung von Besessenen behandeln, ist die Ausführung ähnlich.[3]) Der Dämon entschwebt stets als kleines geflügeltes Männchen dem Munde.[4]) Einmal in der Handschrift des neuen Testamentes im Vatikan ist er sogar als kleiner antiker Satyr mit Hörnern und Schwänzchen gebildet.[5])

Eine wichtige Rolle spielt der Teufel in dem Leben des Judas Ischarioth. Der Verrat Christi ist sein Werk; denn es heisst Ev. Joh. 13,27: „Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn." Als wortgetreue Illustration zu diesem Text ist der Teufel als roter Vogel, der in den Mund des Verräters fliegt, auf mehreren Abendmahlsbildern bezeichnet. Judas sitzt gewöhnlich isoliert von den Jüngern, eine Anordnung, die schon in den ältesten Darstellungen des Abendmahles erscheint. So taucht z. Bspl. im Vičehrader Evangelienbuch der allein sitzende Judas mit der Rechten in die Schüssel und führt mit der Linken den Bissen in den

---

[1]) St. Beissel: Hdschr. Kais. O. in A. pag. 77.

[2]) Die Wandgemälde in St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau ed. v. Kraus. Abb. Tf. VII, pag. 10. — Aehnliche Darstellungen in der Handschr. Kaiser Otto's in Aachen (cf. Beissel a. a. O.); im Cod. Epternacensis (ed. v. Kraus, Abb. Tf. XXVIII.: im Cod. Egberti (ed. v. Kraus, Tf. XXVII.)

[3]) cf. Malerbuch v. Berge Athos § 236. cf. Kraus Wandgemälde 10.

[4]) St. Beissel: Hdschr. K. O. in A. Bl. 176. Tf. XVI. zu Marc. IX, 13—25. cf. Voege a. a. O. pag. 54.

[5]) D'Agincourt. Pitt. Tav. CIII.

Mund, wobei zugleich der Teufel in Gestalt eines roten Vogels hineinschwebt.[1]) Im Münchener Evangelienbuch fährt ein schwarzer Dämon in den Mund. Auf einem Wandgemälde der Portikus Hadrians zu Athen macht ein schwarzer Dämon am Ohr des Judas diesen als Verräter kenntlich.[2])

Der Teufel, welcher durch den Verrat des Judas ein Anrecht auf diesen hat, nimmt deshalb auch nach dem Tode des Verräters von diesem Besitz. Nach Math. 27,5 hat sich Judas erhängt. Nur zwei hierauf bezügliche Darstellungen sind anzuführen. Die erste befindet sich in einem byzantinischen Manuskript, welches Waagen beschreibt. Der schwarze Teufel zieht Judas an einer schwarzen Schlinge, die um seinen Hals geschlungen ist, empor, um ihn an einem Baume aufzuhängen.[3]) Der Teufel knüpft also selbst den Verräter auf und wird so zum Strafvollstrecker, während in dem Bilde auf den Erzthüren von Benevent (XII. Jhrdt.) sich Judas bereits selbst erhängt hat. Ein kleiner nackter Teufel hat ihn umarmt, um seine Seele in Besitz zu nehmen.[4])

Schliesslich sei noch auf die Darstellung des Judas Ischarioth nach dem Tode in der Hölle hingewiesen, welche aber an anderer Stelle ausführlich besprochen werden soll. Aus allen diesen Scenen aber ist ersichtlich, dass zwar die künstlerische Darstellung des Teufels sich eng an die Bibel anschliesst, zugleich aber auch der Auffassung der Zeit entspricht, welche den Teufel als den intellektuellen Urheber der verräterischen That und den Strafvollstrecker hinstellt.

Mit diesen letzten Bildern dürften die Kompositionen, in denen der Teufel auftritt, erschöpft sein. Wir gehen nunmehr

---

[1]) St. Beissel: Das heilge Bernward Evangelium. Genau ebenso ist die Darstellung in einem Manuscript der fürstl. Wallersteinischen Bibliothek zu Maihingen (cf. Vöge a. a. O. p. 261.)

[2]) Wilhelm Porte: Judas Ischarioth in der bildenden Kunst, pag. 23.

[3]) Zeitschrift für christliche Archäologie von Quast s. Otto I. pag. 98.

[4]) Ciampini II. Tf. 9, No. XXXI.

zur Betrachtung der Höllendarstellungen über, in denen zwei Auffassungen, die symbolische und reale, gleichzeitig und parallel miteinander auftreten. Eine Ableitung also der einen aus der andern, wie sie vielfach mit Glück für andere Stoffe aus der altchristlichen und späteren Kunst nachgewiesen ist, dürfte also hier ausgeschlossen sein.

Von der symbolischen Gattung hat Dr. Georg Voss[1]) einige byzantinische Miniaturen erwähnt. Die Hölle ist als Hades in einer Gestalt, die teils an Silen,[2]) teils an den dreiköpfigen Cerberus[3]) erinnert, dargestellt. Für diese Bilder sind antike Motive klar. Eine ganz vereinzelte Darstellung, deren Ursprung ich nicht erklären kann, befindet sich in einer lateinischen Bibel in Paris (X. Jhrdt.). Zu einem kegelförmigen Hügel zieht spiralförmig ein Weg hinauf. Aus der trichterförmigen Spitze schaut ein missgestalteter Kopf heraus, welchen eine Inschrift als facies abyssi im Anschluss an Gen. 1,2 bezeichnet (eine merkwürdige Vorstufe zu Dantes Schöpfung).[4]) In einer vatikanischen Handschrift aus dem XII. Jhrdt. wird die Hölle als schilfbekränzte, weibliche Gestalt dargestellt, welche Pharao in den Abgrund zieht.[5]) Sonst wird sie noch häufig durch den weitgeöffneten Rachen eines drachenartigen Ungetüms angedeutet. So ist auf den Korsunschen Thüren zu Nowgorod (XII. Jhrdt.) als Thürklöpfel der geöffnete Rachen eines Löwen angebracht. Aus dem mit scharfen Zähnen besetzten Rachen schauen fünf Unglückliche heraus. Oberhalb des Kopfes steht: Die Hölle verzehrt die Sünder.[6])

Zahlreicher als in diesen einzelnen symbolischen Dar-

---

[1]) Voss: Das jüngste Gericht. pag. 20.

[2]) So in dem dem 9. Jhrdt. angehörend. Chludoff-Psalter z. Moskau in der Miniatur zu Psalm 9. Abbild. in Kondakoffs Beschreibung der Miniaturen dieses Psalters. Moskau 1878, Tf. XIII.

[3]) So in dem griechischen Psalter No. 217 der Barberinischen Bibliothek zu Rom bei der Erweckung des Lazarus auf Blatt 44.

[4]) Didron: Annales archéol. IX. p. 48.

[5]) Piper: Mythol. u. Symbol. II. 114 fg. Aehnlich ist eine Darstellung in einer Hdschr. zu Paris cf. Waagen I. 313.

[6]) Adelung: Die Korsunschen Thüren zu Nowgorod cf. Abb.

stellungen findet sich die Wiedergabe der Hölle in grösseren Kompositionen, in denen sie gleichsam ein notwendiges Requisit zu dem behandelten Gegenstande bildet. Das neue Testament, besonders die Apokalypse, giebt dazu wieder den Stoff.

Ein beliebtes Thema ist: Der reiche Mann und der arme Lazarus.[1]) Diese Parabel war für die bildliche Darstellung sehr dankbar, weil sie dem Künstler Gelegenheit bot, an einem allbekannten Beispiel die Strafen für begangene Sünden nach dem Tode vor Augen zu führen. Der Gegenstand nimmt gewöhnlich drei Scenen ein: Das Mahl des Reichen, der Arme im Schoosse Abrahams, und der Reiche in der Hölle. Von diesen kommt hier nur die letzte in Betracht. In der Bilderhandschrift Kaiser Otto's in Aachen (IX. Jhrdt.) ist in der Mitte dieser Scene in Form einer Ellipse ein flammender Abgrund dargestellt. Aus seiner Mitte ragt in dunkeler Schattierung ein Frauenkopf, in dessen langen Haaren das Wort abyssus steht. Um diesen Kopf schauen aus den Flammen die Häupter der acht guten Freunde, welche durch den geöffneten Mund die Zähne erblicken lassen, als wollten sie sagen, dass sie vor Durst umkämen. Von ihnen gesondert sitzt rechts der reiche Prasser. Durch seinen dunkelroten Mantel, welcher ihn nur notdürftig bedeckt, scheint die rotbraune Haut hervor. Der Unglückliche zeigt mit der linken Hand auf seine durstige Zunge hin. Die flammende Hölle ist rotbraun gemalt.[2]) In dem Evangelium zu Gotha sitzt in der Hölle der Höllenfürst an Händen und Füssen gefesselt.[3]) Auch in der Echternacher Handschrift Otto's III. (in Gotha) findet sich der Tod des Reichen. Teufel bemächtigen sich seiner Seele. In einem anderen Bilde sitzt er mit seinen fünf Freunden in der Hölle und streckt seine Arme nach dem im Schosse Abrahams sitzenden Lazarus aus.[4]) Auch auf dem Wandgemälde in S. Angelo in Formis ist diese

[1]) Luc. VI, 19–31.

[2]) St. Beissel a. a. O. pag. 9, Abb. XXIV.

[3]) s. ebenda.

[4]) Evangeliar der Stadtbibliothek zu Bremen-Wiener. Mitt. der Centr. Comm. VII. p. 66.

Scene dargestellt.[1]) Man sieht den Reichen jammernd in einem Glühofen schmachten und Abraham anflehen, der rechts von ihm erscheint, die Seele des Lazarus als Kind im Schosse tragend. Aus dem XII. Jhrdt. sei eine Miniatur im hortus deliciarum erwähnt. Der Reiche liegt in prächtiger Kleidung auf weichem Kissen, zu seinen Füssen stehen seine Gattin und seine Freunde, zu Häupten tragen zwei grinsende Dämonen seine Seele in Gestalt einer kleinen Figur, die seinem Munde entschlüpft ist, fort. Die Teufel haben ein breites, grinsendes Maul, Flammenhaare, die in fünf Garben stehen, eine hakenförmige Nase, lange Nägel und in der Hand eine dreizinkige Gabel.[2]) In allen den angeführten Bildern ist die Hölle als ein flammenerfüllter Abgrund gemalt. Sonst ist von einer genaueren Bestimmung der Örtlichkeit abgesehen, und die Hölle nur notdürftig charakterisiert. Die byzantinischen Darstellungen wie die in St. Angelo in Formis und die abendländischen stimmen unter sich und auch mit der Beschreibung im Malerbuch vom Berge Athos überein, sodass auch hier die Annahme, dass auf die Byzantiner die genauere Ausbildung dieser Scene zurückgehe, zutreffend sein dürfte. Wenn Didron behauptet,[3]) dass die byzantinische Kunst diese Scenen zwar mit der abendländischen übereinstimmend komponiert habe, aber in ihrer Auffassung der allgemein orientalischen Sitte entsprechend grausamer sei, so spricht dies ebenfalls nicht gegen die Abhängigkeit beider Gebiete.

Ein gleich beliebtes Thema ist Christus in der Vorhölle.[4]) Nach der Legende ist Christus während der vierzig Stunden, welche er noch am Kreuze lebte, in die Hölle gefahren, um die dort im limbus patrum weilenden Patriarchen zu befreien. Die frühste, uns bekannte Darstellung scheint eine Miniatur auf dem Palimpsest eines Psalters zu Pantokratoros (IX. Jhrdt.)

---

[1]) Dobbert im Jahrb. für kgl. preuss. Kunstsamml. 1894, Hef. II. pag. 138.

[2]) Straub Pl. XXXII.

[3]) Das Malerbuch vom Berge Athos pag. 226, Anm. 3.

[4]) Die Legende schliesst sich an Eph. 4, 9 u. 1. Petri 3,19.

zu Psalm 68, 19 zu sein.[1]) Der byzantinische Künstler hat die Hölle durch einen zu Boden geworfenen Riesen angedeutet, über welchen Christus triumphierend hinwegschreitet. Auf einem anderen Bilde ebenda tritt Christus, das Kreuz erhebend, auf die Thore der Hölle. In derselben Scene zu St. Angelo in Formis[2]) tritt Christus auf die kreuzweis liegenden Stücke der von zerbrochenen Schlössern und Riegeln umgebenen Thür. Er hat die Hand Adams ergriffen, neben welchem Eva erscheint, während hinter ihnen eine Menge Propheten der Erlösung harren. Ein tiefer Abgrund thut sich unter den Füssen Christi auf. Gewaltsamer spielt sich die Scene auf dem Fresko in der Unterkirche von St. Clemente in Rom (X. Jhrdt.) ab.[3]) Die nackte, schwarze Gestalt des Teufels liegt in ohnmächtiger Raserei, Feuerbüschel aus dem Munde speiend am Boden und schaut mit feurigem Blick zu Christus auf, der sie niedergetreten hat. Satan hält Adam, den Christus ihm entreissen will, an den Füssen zurück. Hier ist die Hölle nur durch den Teufel als ihre Personifikation angedeutet. Auf den Erzthüren von St. Zeno zu Verona (XI./XII. Jhrdt.)[4]) ist die Hölle als ein fast quadratischer, von Mauern und Thüren umgebener Raum versinnbildlicht. In seiner Mitte sitzt ein grosser Teufel. Er hält einen Menschen, vielleicht Judas Ischarioth, im Schoosse. Christus tritt als Erlöser durch das Thor der Höllenstadt. Diese letzte Darstellung findet nirgends ihresgleichen und zeigt in dem Bestreben eine Lokalität für die Hölle zu schaffen einen Fortschritt gegenüber den bisherigen. Es seien noch zwei Miniaturen besprochen, die eine in der Handschrift der Beverinischen Bibliothek zu Hildesheim,[5]) die andere in der Queriniana zu Brescia (XI. Jhrdt.)[6]). Die Hölle, in welche Christus in aufrechter Haltung hinabschwebt,

[1]) Brockhaus: Die Athosklöster pag. 198.

[2]) Abb. im Jahrb. der kgl. pr. Kstsamml. 94. pag. 154.

[3]) Mitteil. d. k. k. Centralkommission VIII. 5301. (Eitelberger).

[4]) Zeitschrift für christl. Kst. No. 11.

[5]) Voege: a. a. O. pag. 148. Hs. der Bev. Bibl. zu Hild.: Cod. mbr. U. I. 19.

[6]) Voege: a. a. O. pag. 148. Hs. der Bibl. Quer. zu Brescia Cod. mbr. 20. Beide Darstellungen verglichen bei Voege pag. 227.

ist ein Flammengrund, in dem die Sünder Adam und Eva schmachtend die Hände erheben. Am Boden liegt der Satan an Händen und Füssen gefesselt. Nach der Quirinianischen Handschrift ist er bärtig und von Schergen von dunkler Hautfarbe umgeben, deren Haare flammenden Garben gleichen. Im Cod. Quer. sind in der Gestalt der Teufel menschliche und tierische Glieder vermischt. Hände und Füsse sind mit Krallen versehen, der Leib in Abständen mit Strichlagen bedeckt, womit Behaarung angedeutet ist. Die Hölle selbst ist reicher ausgemalt. Ausser Satan ist noch ein zweiter Teufel in ihr. Dieser in hockender Stellung weist mit der Linken auf Eva, in der Rechten hält er den Dreizack. In allen diesen Scenen lassen sich Unterschiede in der Ausführung erkennen, obwohl die Komposition überall die gleiche ist. In den byzantinischen Darstellungen ist die Vorhölle, wie es auch das Malerbuch vom Berge Athos verlangt,[1]) als dunkele Höhle dargestellt, in denen aber unter abendländischen Einfluss entstandenen als flammenerfüllter Raum. Die Attribute, wie Riegel und Schlösser, ferner die büssenden Sünder, der gefesselte Teufel und Drachen als Symbol der Hölle kehren immer wieder, ein Beweis für die hier bestehende Tradition.

Wir wenden uns jetzt der für diese, wie für jede folgende Zeit wichtigsten Komposition zu, in der die Hölle und der Teufel nie fehlen: dem jüngsten Gerichte. Darstellungen desselben kommen bereits zu Ausgang der altchristlichen Kunst vor, so in den Katakomben und in den Mosaiken von Ravenna.[2]) Dass sie in unsere Besprechung nicht aufgenommen worden sind, veranlasste das Fehlen des Teufels und der Hölle in damaliger Zeit. In den ersten acht Jahrhunderten wurde Christus im Kreise der Apostel dargestellt, wie er die Guten von den Bösen scheidet. Von einer Vergeltung des Guten und Bösen, von Belohnung und Strafe ist noch nirgends

---

[1]) cf. Voege a. a. O. pag. 207 § 306.

[2]) cf. Richter: Mosaiken v. Rav. S. 45. Garrucci Tav. IV, 248. Kraus: Wandgem. pag. 16.

etwas zu finden. Dieser Gedanke findet sich zuerst, wie es scheint, auf einer Terracotta im palazzo Barberini (XI. Jhrdt.)[1]) Hier liegen zu Christi Füssen eine Geissel als Symbol der Strafe, daneben zwei Beutel als das der Belohnung. Wie sich aus diesen Andeutungen die im Mittelalter übliche Komposition, in der die Hölle mit allen ihren Schrecken gezeichnet wird, entwickelt hat, lässt sich bei dem gänzlichen Mangel an Zwischengliedern leider noch nicht verfolgen. Für die Komposition aber, wie Kraus vorschlägt[2]), vorbereitende Momente anzunehmen, etwa die Scene: Der reiche Mann und der arme Lazarus, ist kein Grund vorhanden, da diese Darstellungen jüngsten Gerichte gleichzeitig sind und eine gegenseitige Entwicklung ausschliessen. Wahrscheinlich hat sich die spätere Komposition, welche seit dem X. Jhrdt. üblich wird, sich aus den beschriebenen frühen allmählich entwickelt, nur müssen wir vorläufig auf die Erkenntnis dieser Entwicklungsgeschichte verzichten.

Nach der gewöhnlichen Darstellung zerfällt das Bild in zwei horizontale Hälften. Auf der oberen thront in der Mitte Christus, umgeben von einer Aureole, zu seiner Seite rufen je zwei Engel die Toten aus den Gräbern. Links und rechts von ihnen sind die Apostel. Zu ihren Füssen befinden sich in der unteren Hälfte links die Seligen, rechts die Verdammten, also in der Hölle.

Die früheste derartige uns bekannte Schilderung der Hölle innerhalb des jüngsten Gerichtes dürfte sich auf einer Elfenbeinplatte des South-Kensington Museums befinden, welche aus karolingischer Zeit stammt.[3]) Hier ist die Hölle als schreckliches Ungeheuer mit gewaltigem Rachen geschildert, welcher die Verdammten verschlingt. Die nächste vorhandene Darstellung ist erst in dem unter Ansfried (995—1005) geschriebenen Evangelienbuch erhalten.[4]) Hier sieht man in der flammenden Hölle einen grossen Teufel. Von drei kleineren

---

[1]) Garrucci: in storia dell arte I. 591.

[2]) Xaver Kraus: Die Wandgemälde auf der Reichenau a. a. 19.

[3]) Xaver Kraus: Ebenda.

zieht einer mittels Haken einen Kleriker an sich, ein zweiter erfasst mit seinen Krallen einen Mönch und einen Laien. Ferner erblickt man einen gekrönten Mann, zum Zeichen, dass in der Hölle jeder Standesunterschied aufgehoben ist und nur die strafende Gerechtigkeit waltet. In dem Bamberger Evangelistarium Heinrichs II. zu München[1]) ist die Hölle als ein Flammenmeer geschildert, das die Verdammten umschliesst. Teufel zerren die Sünder mit Haken in die Tiefe zum gefesselten Lucifer hinab. Mit diesen Miniaturen fällt zeitlich ein Fresko in St. Angelo in Formis,[2]) wohl das früheste Wandbild, das sich bis jetzt für das jüngste Gericht nachweisen lässt und von Griechen gemalt zu sein scheint, zusammen. Die Hölle zerfällt darauf in zwei Abteilungen. In der oberen sehen wir die Schar der Verdammten, welche von dem Engel zu Christi Füssen von dem Engel fortgewiesen werden. In der unteren Abteilung ist die eigentliche von Flammen durchwogte Hölle geschildert, in welcher die Sünder büssen. Hier thront der geflügelte Lucifer. Er hält auf seinem Schosse Judas Ischarioth und greift mit den Klauen nach einem anderen Sünder, der ihm aus der Schar der übrigen zugetragen wird. Ein anderer Teufel zerrt aus einer Gruppe Mann und Frau, welche durch Schlangen mit einander verbunden sind, in die Glut. Interessant ist hier der Versuch, Lucifer menschlicher zu fassen. Der Kopf hat tierisches Aussehen, stark hervortretende Unterkiefer mit grossen, sichtbaren Zähnen gleich einem reissenden Tiere, Bocksohren und Hörner. Die grossen Augen strahlen einen unheimlichen Glanz aus. Seine Schergen sind schwarz, geflügelt und geschwänzt. Freilich ist das Vermögen des Künstlers Affekte, das seelische oder körperliche Leiden, zu veranschaulichen gering, möglicherweise haben hier auch die späteren Uebermalungen diesen Mangel mitverschuldet.

Als eine Weiterbildung dieses Gemäldes kann das grosse Mosaikbild in der Kathedrale von Torcello[1]) bezeichnet werden.

---

[1]) Voege: a. a. O. pag. 239. Daselbst auch Beschreibung.

[2]) cf. Photographie. Jessen: Das jüngste G. pag. 13. Kraus a. a. O.

[1]) cf. Photographie. cf. Jessen: pg. 8., Schnaase IV, 708, Crowe u. Cavalcaselle. I. pag. 56.

Es zerfällt in mehrere horizontale Streifen. In den beiden untersten ist die Seelenwägung und die Hölle dargestellt. Skt. Michael hält die Seelenwage[1]) Zu seiner Rechten versuchen zwei satyrköpfige, geflügelte Teufel die eine Schale mit Stangen herabzudrücken oder durch Säcke, welche das Mass der Sünde repräsentieren, zu beschweren. Gleich neben ihnen stossen Engel des Zornes die Verdammten in die Hölle, welche in zwei Felder geteilt ist. Beide werden von einem Feuerstrom, der von Christi Füssen ausgeht, umflossen. In dem oberen Felde sitzt auf gewaltigen Schlangen Lucifer. Sein Haar und Bart ist wirr und weiss. In seinem Schosse hält er Judas Ischarioth. In dem Felde darunter werden die Sünder gemartert. Hier erblickt man Priester und Könige. Ein nacktes Sünderpaar ist bis zu den Hüften von Flammen umzüngelt. Einige Sünder nagen sich die Hände; es sind vielleicht die Jähzornigen. Von anderen ragen nur die mit grossen Ohrgehängen geschmückten Köpfe aus dem Flammenpfuhl hervor. Am Boden aber liegen Schädel, aus deren Augenhöhlen sich Schlangen ringeln. Dass hier verschiedene Klassen von Sündern dargestellt werden sollten, ist sehr wahrscheinlich.

Auch dieses Gemälde ist ganz unter byzantinischem Einfluss, wenn nicht gar von byzantinischen Künstlern selbst angefertigt. Die Komposition hat mit der zweifellos byzantinischen von Angelo in Formis die grösste Aehnlichkeit. Die verschiedenen Abteilungen der Hölle, die Darstellungen Lucifers, die verschiedenen Kategorien der Sünder stimmen in beiden überein. Nur ist im Dome von Torcello alles aus-

[1]) Die Seelenwägung bildet einen Teil des jüngsten Gerichtes. Der Vorgang an sich ist uralt. Er fand schon bei den Aegyptern vor Osiris statt (cf. Lepsius: Das Totenbuch der Aegypter Tf. 2.) Auch in der Ilias wägt Zeus den Trojanern die Totenlose zu. Ein Vasenbild des Herzogs von Luynes stellt die Psychostasie Menon's u. Achillis da (Monumenta d. Jnst. II, 103). Die Vorstellung fand sich auch bei den Juden (Dan. 5,27, Hiob 31,6) und kam so in die christliche Anschauung und Kunst. Hier tritt nun der Erzengel Michael an die Stelle der alten Götter. Diesem gegenüber macht dann der Teufel seine Ansprüche auf die Seele des Verstorbenen geltend. cf. Voss: Das jüngste Gericht: pag. 4. 27.

führlicher und breiter geschildert, und wenn die gesammte Komposition des jüngsten Gerichtes auch andere Bestandteile wie Seelenwägung, Auferstehung noch enthält, so darf man nicht vergessen, dass zwischen beiden Fresken vielleicht zweihundert Jahre liegen. Dass aber auch die Seelenwage und die Auferstehung byzantinischer Herkunft ist, zeigt Schäfer im Malerbuche.[1]) Wenn also Jessen[2]) und andere den byzantinischen Einfluss leugnen, indem sie bis ins Einzelne gehende stilistische Untersuchungen anstellen, aus denen eine abendländische, gleichsam autochthone Kunst hervorgehen soll, so muss dies, wollte man selbst die Richtigkeit ihrer Auslegungen zugeben, doch zurückgewiesen werden, denn nicht die Form allein darf für die Beurteilung der Frage geltend sein, sondern vornehmlich der geistige Inhalt der Werke. Dieser ist aber durchaus byzantinisch. Jeder Gedanke, den die abendländische Kunst zum Ausdruck brachte, lässt sich, seltene Fälle ausgeschlossen, auch in der byzantinischen nachweisen (wofür Didron in seinen Anmerkungen zum Malerbuch zahlreiche Beweise erbracht hat). Da aber zweifellos Byzanz in der Pflege der Kunst ununterbrochen thätig gewesen ist, während dieselbe im Westen seit der Völkerwanderung so gut wie brach lag, und da Byzanz zweifellos die Priorität vor dem Abendlande gehört, so muss das geistige Eigentum oder sagen wir die Umbildung der in der späteren Kunst gültigen Darstellungskreise wie überhaupt, so auch in betreff des vorliegenden Gegenstandes Byzanz gewahrt bleiben.

Unsere Annahme wird durch eine andere Darstellung des XII. Jhrdts. im hortus deliciarum vollständig bestätigt. Hier ist die Hölle getrennt vom jüngsten Gerichte auf einem eigenen Blatte dargestellt.[1]) „Ein Geklüfte, in dessen Höhlungen Flammen sprühen und Verdammte braten, bildet die Einfassung. Flammenmeere teilen das Innere in vier Felder. In dem untersten, im tiefen Abgrund der Hölle, sitzt Lucifer mit

---

[1]) Schäfer: Das Malerbuch vom Berge Athos § 387.
[2]) Jessen a. a. O.
[1]) Nachstehende Schilderung folgt der bei Voss a. a. O. pag. 60.

Ketten geschlossen, den Antichrist im Schoosse. Zunächst bringt ein Teufel einen geldgierigen Mönch, dessen Strafe sogleich daneben erblickt wird; er liegt entkleidet auf dem Rücken, während ihm ein Teufel glühendes Gold in den Mund schüttet. Im zweiten Felde von unten sind zwei Kessel aufgehängt, in denen Verdammte gesotten werden. In dem Felde darüber wird dem Wucherer glühendes Gold in die Hand gegossen. Der Verleumder muss eine Kröte belecken; dem Auflauerer werden die Ohren gezwickt; einer Putznärrin macht der Teufel Toilette. Die Kindesmörderin muss ihr eigenes Kind aufzehren. Im obersten Felde ist ein Seil so durch zwei Oeffnungen des Geklüftes gezogen, dass es in der Mitte eine Schaukel bildet, auf der ein grinsender Teufel sitzt; an den beiden Enden des Seils, die durch das Geklüfte auf den Seiten herabhängen, schweben, das Gleichgewicht haltend, zwei Verdammte, an Händen und Füssen gebunden; überdies wird jeder von einem Teufel an den Haaren festgehalten. Weiter ist ein Verdammter an den Füssen aufgehängt, von dessen Hals an einem Seile ein Block herabhängt, an dem sich ebenfalls ein Teufel schaukelt. Noch sind hier Wollüstlinge, die von Schlangen umwunden und zerbissen werden; ein Selbstmörder ist verdammt, sich ewig das Messer in den Leib zu stossen.“

Diese Beschreibung zeigt eine Unmenge von Motiven, denen wir freilich vorher nirgends begegnet sind. Voss hat diese Darstellung des jüngsten Gerichtes mit gleichzeitigen Miniaturen, auf deren Wiedergabe wir verzichten wollen, verglichen und gelangt zu dem Resultat, dass dieses Werk der Herrad einzig dasteht und sich seine Motive sonst nirgends in der abendländischen Kunst finden. Einen Vergleich lässt höchstens die byzantinische Darstellung der Hölle im Dome von Torcello zu. Und doch ist zwischen beiden ein noch grösserer Abstand, wie zwischen denen von Torcello und St. Angelo in Formis. Dagegen bietet das Malerbuch eine Menge von Vergleichungspunkten. Jeder von der frommen Aebtissen dargestellte Gedanke scheint einer der dort aufgestellten Forderungen zu

entsprechen. Und da auch sonst in ihren Werken sich Darstellungen finden, die nur in byzantinischen Miniaturen vorkommen, so haben wir im hortus deliciarum unzweifelhaft eine Höllendarstellung, in welcher byzantinische Motive und Gedanken auf deutschen Boden verpflanzt wiederkehren.

Eine besondere Besprechung verdienen noch die Compositionen im Anschluss an die Apokalypse, deren allegorische Bilder wir bereits kennen gelernt haben. Der Drache wird gewöhnlich im Kampfe mit dem Erzengel Michael dargestellt. In einer Handschrift aus dem X. Jhrdt. stösst der Heilige dem Untier, welcher einen Schlangenleib, Katzenkopf und Flügel hat, die Lanze in den Rachen. Aus der Nase speit er Feuer, seine Zunge geht in einen kleinen Drachen aus. Eine mit Miniaturen geschmückte byzantinische Apokalypse zeigt den Drachen mit sieben Köpfen, eine Frau in der Wüste verfolgend, und das Seetier ebenfalls mit sieben Köpfen. Letztere sind gelb und grün und tragen den Nimbus als Symbol der Gewalt.[1]) Ein anderes Mal finden wir zu Apoc. III, 3 einen Leoparden mit Bärenfüssen als Illustration. Eine Miniatur bietet der hortus deliciarum zu Apoc. XVII, 3. Die grosse Hure Babylon sitzt gekrönt, mit prächtigen Gewändern geziert, mit über die Schultern wallenden Haaren auf dem Meerungeheuer, dem Tier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern. Das Tier hat Ochsenfüsse mit gespaltenen Klauen, was der Beschreibung der Apokalypse nicht entspricht, welche ihm Bärenfüsse beilegt. Es geht im Meere, während am Ufer Menschen aller Klassen auf die Hure schauen. Sie trägt ein Diadem mit der Schrift: Babylon magna. Dass für diese Darstellungen die byzantinischen Miniaturen Vorbild waren, wird durch das Fehlen gleichzeitiger abendländischer erklärt.

Welches Gesammtbild tritt uns nun aus diesen zahlreichen Bildern für die künstlerische Darstellung des Teufels und der Hölle entgegen?

---

[1]) Apocal. in der Biblioth. roy. 7013 cf. Didron. Iconographie chrètienne pag. 139,40.

Der Teufel hat in den meisten Bildern eine ziemlich gleichmässig wiederkehrende Gestalt. Sie ist zwiefacher Bildung: symbolisch und wirklich. Die symbolische Darstellung war in der altchristlichen Kunst allein üblich und ist von der byzantinischen übernommen und weiter entwickelt worden. Sie lebte ja auch in der Phantasie der Völker durch die Bibel fort und ihre Wiedergabe entsprach somit dem Bedürfnis, das, was man glaubte, auch mit den Augen zu sehen. Der Teufel tritt in der Kunst als Schlange, Drache, Löwe und phantastisches Ungeheuer auf. Diesen Tieren wird ein lebhafter Anteil an der jedesmaligen Handlung zugeschrieben, wie im Sündenfall, im Kampfe Christi und St. Michael's mit dem Drachen. Der letztere, welchem wir in der altchristlichen Kunst nur als Seedrachen begegneten, ist ein vielgestaltiges Ungeheuer geworden, für welches die Apokalypse dem Künstler die einzelnen Züge vorgezeichnet hat. Er ist das ständige Symbol des Teufels geworden und trägt den Nimbus als Zeichen seiner Macht. Diese sucht er im Kampfe geltend zu machen, aber er unterliegt und liegt gefesselt im Abgrund der Hölle. Hier setzt er vergeblich dem niederfahrenden Christus Widerstand entgegen und windet sich wutschnaubend am Boden. Wie in den Bildern der altchristlichen Kunst spricht sich auch in diesen eine frohe Zuversicht und ein inniger Glaube an die Macht Christi als den Erretter aus der Gewalt des grimmen Feindes aus.

Die konkrete Gestalt des Teufels tritt häufiger als die symbolische auf. Sie war in der altchristlichen Kunst nie versucht worden und ist wohl sicher als ein Schöpfung der Byzantiner anzusehen. Der Böse wird zwiefach, rein menschlich oder in Verbindung mit tierischen Attributen gestaltet. Als Mensch tritt er meist nackt auf. Indem so sein Bild das sittliche Gefühl des Beschauers verletzte, entsprach es der Vorstellung von seiner Verworfenheit und Niedrigkeit. Wenn ihn aber die Künstler zuweilen mit einem Lendenschurz darstellten, so folgten sie dem in damaliger Zeit üblichen strengeren Schicklichkeitsgefühl. Der Typus der gesammten Gestalt ist

byzantinisch. Das Gesicht mit den grossen flammenden Glotzaugen und der hakenförmigen Nase zeigt meist verzerrte Züge. Die Glieder sind unproportioniert, Arme und Beine sind mager. Der Oberkörper, welcher oft mit Runzeln und Haaren bedeckt ist, wird fettig und schwammig oder geradezu im Gegenteil zum Skelett eingetrocknet geschildert. So nimmt die Gestalt den Zug der Hässlichkeit und Niedrigkeit an. Noch diabolischer wird ihr Aussehen durch das Hinzutreten tierischer Attribute. Der Teufel hat dann Aehnlichkeit mit dem Satyr der antiken Mythologie. Er ist kenntlich durch das Bocksohr, das borstige Haar, das Schwänzchen, durch die Umgestaltung des Fusses in ein Bocksbein, in Greifenfüsse und durch lange Krallen an Händen und Füssen. So vereinigt sich die tierisch — sinnliche Kraft mit der geistigen des Menschen zu jenem Doppelwesen, welches dem Phantasiebilde am besten entspricht. Beide Gestalten haben aber die Farbe des Aussehens gemein. Sie ist schwarz und grau. Eine geistvolle Erklärung zu dieser Darstellung giebt Gottfried von Viterbo, wenn er sagt:[1]) Gott habe den Teufel geschaffen, weil er in seinem Weltgemälde nach Art der Maler die dunkelen Farben gebrauchte, um die Wirkung der hellen zu verstärken.“ Die schwarze Farbe erweckte auch das Gefühl des Grauens und passte zu dem Gott der finsteren Unterwelt. Schwarz ist die Farbe der Nacht, welche das Verbrechen verbirgt. Bisweilen wird der Teufel auch rotbraun gemalt gleichsam in den Farben der flammenden Hölle, um ihn als Sohn der letzteren zu bezeichnen. Die menschliche, wie tierische Gestalt haben endlich noch die Flügel gemeinsam. Diese sind der der Fledermaus nachgebildet, verleihen der Erscheinung ein gespensterhaftes Aussehen und sind ein sinniges Attribut für den nimmer ruhenden Geist der Lüge.

Die enge Beziehung, in welcher der Teufel nach dem Glauben jener Zeit zu den Menschen stand, findet in den zahlreichen Darstellungen einen künstlerischen Ausdruck. Ebenso wie er Christum verführen wollte, Judas zum

---

[1]) Gottfried v. Viterbo: Weltchronik I. 23. cit. C. Voss: a. a. O. pag.

Verräter machte und die Menschen durch Krankheiten heimsuchte, so versuchte er es täglich bei den Frommen; jene biblischen Bilder gaben somit die Stimmungen eines geängstigten Gemütes in einer allgemein verständlichen Einkleidung wieder. Dabei ist die zwiefache Auffassung von der Thätigkeit des Teufels als der Repräsentation des bösen Willens im Menschen und der äusseren Machtinstanz, welche in der Bibel deutlich zu unterscheiden war, künstlerisch nicht zum Ausdruck gekommen. Der Teufel tritt stets als handelnde Person auf. Er trägt Christus auf den Gipfel des Berges, auf die Zinne des Tempels, in die Wüste. Eindringlich, lebhaft gestikulierend redet er auf ihn ein. Er peinigt den armen Hiob und schleppt die Seele des Lazarus fort. So hat ihn die Kunst in seiner Thätigkeit in anschaulicher Weise geschildert.

Weniger eingehend und weniger häufig ist der Lebenslauf des Teufels behandelt. Seine Erschaffung durch Gott ist nirgends dargestellt. Ueber sie mochte auch das Volk nicht nachgrübeln und überliess diese Fragen den Philosophen und Theologen. Daher war für eine solche Darstellung kein Bedürfnis vorhanden. Wenn dagegen die Besiegung des Teufels durch Christus und seine ewige Fesselung häufig abgebildet erscheinen, so liegt der Grund dafür wieder in der allgemeinen Verständlichkeit, in der Beziehung dieser Scenen auf Christus als den Erlöser der verdammten Menschenseele.

Individuelle Gesichtszüge zur Charakterisierung des eigentlichen teuflischen Elementes, das uns aus dem Inhalt der Darstellung entgegentritt, sind freilich nicht zu finden, weil die Kunstmittel dazu nicht ausreichten. Zudem liess der hieratische Charakter der byzantinischen Kunst dem individuellen Ermessen nur wenig Spielraum. Demgemäss hat auch der Gesichtsausdruck des Teufels den gleichen nichtssagenden, generellen Typus und der Charakter wird nur äusserlich durch die Handlung und Attribute angedeutet.

Eng verwachsen mit der Darstellung des Teufels ist die der Hölle, in welcher jener als Nachrichter schreckliche Ver-

geltung übt. Auch sie wird in zwei Auffassungen geschildert: Symbolisch und wirklich. Die erste, welche schon die altchristliche Kunst anzudeuten versucht hatte, nimmt in dieser Zeit eine bestimmte Form an. Der weitgeöffnete Rachen des Untieres, der feuerspeiende, zu Boden geworfene Drache oder Riese sind die einzigen Symbole. Meist ist eben das Bild ein konkretes, und es lässt sich für diese Composition eine allmähliche Entwicklung verfolgen, indem die Scenerie im Laufe der Zeit immer reicher ausgemalt wurde. Während sie auf den frühsten Bildern nur angedeutet wird ohne eine besondere nähere Bestimmung der Oertlichkeit, wird diese auf den späteren als flammendurchwogter Abgrund oder als Felsenhöhle geschildert. Ein Unterschied wird wohl zwischen der Vorhölle und der Hölle gemacht, indem die erstere in der byzantinischen Kunst meist flammenlos abgebildet wird, in der abendländischen aber nicht. Thore und Schlösser, welche bei der Höllenfahrt Christi oft am Boden zertrümmert liegen, deuten auf den Ort als einen wohlbewahrten hin. In der Hölle thront als oberster Herrscher der Teufel, welchen man gewöhnlich als Lucifer zu bezeichnen pflegt. Als Personifikation der Hölle fehlt er selten. Er sitzt in der Tiefe derselben auf Schlangen und ist an den Füssen gefesselt, getreu der bekannten Schilderung der Bibel. Seine Gestalt zeigt die gewöhnlichen Züge des Teufels, nur ist sie grösser und trägt als Zeichen ihrer Macht die Krone. Lucifer hält den Erzsünder Judas Jscharioth auf dem Schoose und scheint Befehle an die ihn umgebenden Teufel, welche die Rolle von Schergen spielen und gewissermassen als weitere Emanation seines Wesens erscheinen, zu erteilen. Diese erfüllen ihre Arbeit mit grösstem Eifer, indem sie die Sünder mit Ketten, Stricken und Haken in die Hölle zerren. Die Schrecken der Hölle werden durch Schlangen und Kröten vervollständigt.

Die Sünder, welche in der Hölle schmachten, repräsentieren verschiedene Menschenklassen, ohne Rücksicht auf Rang und Stand. In den frühsten Schilderungen erleiden sie alle nur die gleiche Pein durch die Feuerstrafe, im XI. und XII.

Jhrdt. aber werden die verschiedenen Verbrechen verschieden bestraft, und zwar sind die Strafen analog den Vergehen auf der Erde. Freilich sind sie rein äusserlich und nur physischer Natur, von den psychischen Leiden merkt man den Sündern nichts an. Es herrscht auch hier der schablonenhafte Typus der byzantinischen Vorbilder vor.

Die Darstellung der Hölle entspricht ebenso wie die des Teufels den Anschaungen, denen wir in der Litteratur begegneten. Und wenn sich die christliche Vorstellung von beiden, wie gezeigt worden, leicht mit germanischen vereinigte, so finden wir dies in den Bildern bestätigt, welche ja jene Ideen wiederspiegelten. Die byzantinischen Künstler aber erweisen sich als poesievolle Naturen, welche ihren Gestalten sinnige Attribute gaben. Sie haben den Gedanken an die leibhaftige Gestalt des Teufels, seiner Macht und an die einstige Vergeltung zuerst in eine künstlerische Form gebracht. Ihre Bilder traten demjenigen, der nicht lesen konnte oder nicht gebildet genug war die Predigt und Lektionen zu verstehen, als eine geschriebene Predigt zur bleibenden Erinnerung vor die Seele und mochten um so eindringlicher und überzeugender sein.

Die Darstellung des Teufels und der Hölle von den Pisanern bis Orcagna.

Bei der Darstellung des Teufels und der Hölle trat sowohl in der altchristlichen, wie in der byzantinischen Kunst die Individualität der schaffenden Künstler vollständig zurück. Die Darstellungen wurden nach einer festen Tradition in bestimmte Typen und Formen gebracht, und der Ort ihrer Entstehung war für die selbstständige Erfassung und Ausführung derselben von geringer Bedeutung.

Die Ursache lag darin, dass die Kirche bisher die Trägerin der gesammten Kunst und Kultur war, und die Beteiligung der Laienwelt so gut wie ganz ausgeschlossen blieb. Erst mit dem Aufblühen der Städte, mit der Ausbildung nationaler Elemente, mit der Concentration des geistigen Lebens auf einzelne hervorragende Orte, etwa seit der Regierung der Hohenstaufen, trat im Westen Europas ein Umschwung ein. Namentlich entwickelten sich in Italien mächtige Gemeinwesen, so besonders Florenz, die unter dem Einfluss ihrer gegenseitigen Kämpfe und ihrer inneren politischen Parteiungen starke Individualitäten auf allen Gebieten des geistigen Lebens hervorbrachten. Italien beginnt seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts getrennt von Deutschland und Frankreich seine eigene Entwicklung zu nehmen, besonders auf geistigem Gebiet. Für die Kunst wird es und damit hauptsächlich Florenz von jetzt an die Führerin im Abendlande.

In Florenz treten zuerst die grossen genialen Künstlernaturen auf, welche durch ihre monumentalen Werke, in denen

sie sich allmählich von den Fesseln der byzantinischen Tradition freimachten, bahnbrechend für die gesammte Kunst wirkten. In dem Bestreben nicht sowohl Neues als vielmehr das Alte, den bisherigen, religiös-kirchlichen Darstellungskreis so lebendig und wahr wie möglich zu schildern, um eben dadurch umso nachdrücklicher auf Herz und Phantasie des Beschauers zu wirken, haben sie auch allmählich den Typus von Teufel und Hölle abgewandelt und zuletzt jenes farbensatte Bild geschaffen, das für die Folgezeit bis auf die Gegenwart in Geltung geblieben ist.

Alle Studien über diese Zeit, mögen sie nun die gesammte Kunst oder ein Gebiet derselben betreffen, müssen immer auf den Genius zurückgeführt werden, welcher die geistigen Anschauungen seiner Zeit in seinen Werken am prägnantesten zum Ausdruck gebracht und am meisten umgestaltend auf das ganze Kulturleben nicht nur seiner engeren Heimat, sondern der Menschheit überhaupt gewirkt hat: auf Dante

„Dal ciel discese e col mortal suo, poi
Che visto ebbe l' inferno giusto e'l pio
Ritornò vivo a contemplare Dio,
Per dar di tutto il vero lume a noi.“[1])

recitierte einst Michelangelo seinen Freunden Donato Gianotti, Luigi del Riccio u. a., eine vorzügliche Beurteilung, da Dante thatsächlich neues Licht in die bisherigen eschatologischen Vorstellungen gebracht hat. Sein „Inferno“ kommt für die Jkonographie des Teufels und der Hölle wesentlich in Betracht, da es das zu allen Zeiten detaillierteste und anschaulichste Bild davon enthielt.

Dante hat zu seinem Werke das Material gleichsam vorbereitet gefunden und seine Vorläufer sind zum Teil bekannt. Zu diesen gehören zunächst die Scholastiker, welche den kirchlichen Glauben an die Existenz von Hölle und Teufel unterstützten, indem sie besonders genau die Örtlichkeit fixierten. Sie verlegten dieselbe nämlich ins Erdinnere und unterschieden vier Abteilungen: 1. sinus Abrahae, nunc vacuus,

[1]) C. Guasti: Rime e lettere di Michelangelo.

2. purgatorium, 3. sinus liberorum, 4. gehennae.[1]) Thomas v. Aquino nannte die Hölle ignis corporalis und meinte, dass hier die Leiber glühen, ohne zu brennen.[2]) Ferner wurde unter dem Einfluss der allgemeinen Verhältnisse jener Zeit, in welchen infolge des Kampfes zwischen Papst und Kaisertum die Entsittlichung und Irrreligiosität in den höheren geistlichen, wie weltlichen Ständen gewaltig zunahm, Aberglaube aller Art in den Vorstellungen des niederen Volkes herrschte, und selbst der Gottesdienst nur in Äusserlichkeiten bestand, da die Predigt durch Anekdoten und Scherze die Menge zu interessieren suchte, der Gedanke an die einstige Vergeltung, an die Hölle und den Teufel in der ganzen Litteratur in Legenden, Visionen und besonders in den seit dem 12. Jhrdt. aufkommenden geistlichen Schauspielen immer auf's Neue und gründlichste erörtert.[3]) Giacomo v. Verona, Bonvesinus, Jacopone da Todi schildern die Hölle in grellen Farben, besonders aber drei grosse aus Irland stammende Visionen: „Die Reise des hlg. Brandanus, das Purgatorium des hlg. Patritius und Tundalus." In diesen früh in die Vulgärsprachen übertragenen Dichtungen werden die Örtlichkeiten der Hölle und die Qualen der Verdammten eingehend beschrieben. „So sieht der Tundalus einen hohen Berg, auf der einen Seite stinkendes Feuer, auf der andern Eis und Wind, wo abwechselnd in dem einen und dem andern die Seelen gepeinigt werden. Das sind die Treulosen und Betrüger, sagt ihm der führende Engel; er sieht einen Schwefelfluss mit anderen Seelen darin. Hier schmachten die Hochmütigen. „Es bildete sich daher bald eine typische Manier für die Beschreibung der Strafarten: Seeen von Eis, voll Feuer und Blut, in welche die Sünder eingetaucht sind, Dämonen und Schlangen, welche sie zerreissen, der offene Rachen des höllischen Abgrundes, kehren in allen Gedichten wieder. Dergleichen veranschaulichen

---

[1]) cf Bautz: a. a. O. pag. 23.

[2]) cf. Bautz: pag. 107. wo auch Belegstellen.

[3]) Material für die Vorläufer Dantes: cf. D'Ancona: I precursori di Dante; Gaspary: Geschichte der ital. Litteratur. Hugo Delff: D. u. seine Meister. Philalethes in d. Anmerk. 303 fg. zur D. c. 1871.

auch die Mysterienspiele: wie die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen, vom reichen Mann und armen Lazarus, von Theophilus und Frau Jutta, Christus im Limbus.[1]) Giovanni Villani erzählt,[2]) dass am 1. Mai 1304 zur Belustigung des Volkes in Florenz ein Fest auf Barken veranstaltet wurde, bei welchem die Hölle dargestellt wurde: „mit Flammen und anderen Strafen und Qualen, mit Menschen, die als Dämonen verkleidet, furchtbar anzusehen waren, und anderen in Gestalt von nackten Seelen, welche wahrhafte Personen schienen, und man brachte diese in jene verschiedene Höllenabteilungen mit sehr grossem Geschrei und Gelärm und Getöse, dass es peinlich und schrecklich zu hören und zu sehen war."[3]) Die Seelen waren wahrscheinlich nur durch ausgestopfte Bälge dargestellt, was Villani nur ungeschickt ausdrückt (que pareano persone) und wurden in verschiedene Abteilungen geworfen. Über jeder aber stand geschrieben: In questo luogo son puniti i tali. Diese Pantomimen, welche auf eine lange Übung in dieser Beziehung weisen, lassen an Realität nichts zu wünschen übrig, wobei den Darstellern bei der Erfindung von Strafen der weiteste Spielraum gestattet war.

Dantes Verdienst besteht nun darin, dass er unter Beibehaltung der kirchlichen Lehre vom Teufel und der Hölle den Glauben daran ethisch vertiefte. Er verbindet die christliche Lehre mit der Ethik des Aristoteles und Plato,[4]) zieht den Apparat der heidnischen Mythologie, welche er wie historische Fakta betrachtet, in die christliche Dämonologie hinein, entsagt den kanonischen und römischen Rechtsanschauungen über die Stufenfolge der Sünde, um dafür diese nach dem Princip der Gerechtigkeit zu ordnen und vornehmlich das Strafmass zur Sünde in Beziehung zu setzen.[5]) Sein „Inferno" verhält sich zu den Werken seiner Vorgänger wie das neue Testament zum alten. Wie das erstere das jüdische

---

[1]) Jessen: Das jüngste Gericht pag. 6.
[2]) Giovanni Villani: VIII. 70. cf. Frey: Anon. Magl. 230.
[3]) Gaspary: a. a. O. pag. 162.
[4]) Dante hrsg. v. Philalethes XI. 80, Anm. 21, 22.
[5]) Wegele: D. Leben u. Werke 1865. pag. 457 ff.

Sittengesetz ethisch vertiefte, so lehrt Dantes Gedicht, dass die Hölle nicht ein Äusseres, sondern ein Inneres sei.

Das äussere Bild, das der Dichter von der Hölle entwirft, ist freilich auf das Feinste komponiert. Die Hölle bildet einen Trichter, dessen Spitze in der kugelförmigen Erde liegt. Sie wird durch acht concentrische Kreise in neun Zonen geteilt. Dante trennte von der Hölle den sinus Abrahae und das Purgartorium. Die neun Zonen verjüngen sich von oben nach unten und sind voller Schluchten und Thäler, Gewässer und Wälder, kurz sie bilden eine Welt im Innern, zu der Italiens Landschaft das Bild gegeben hat. Jede Zone ist für gewisse Klassen von Sündern bestimmt und zwar die obere Hälfte bis zur Stadt Dis (5. Zone.) als Strafort für Diejenigen, welche aus Unenthaltsamkeit und Schwachheit des Willens fehlten, wie die Wollüstlinge, Schlemmer, Geizigen, Verschwender, Zornigen, Lässigen; die untere von Dis bis zum Centrum für die, welche aus Bosheit fehlten. Die letzteren zerfallen in die Gewaltthätigen (Mörder, Tyrannen, Räuber, Selbstmörder, Spieler, Gotteslästerer, Sodomiter und Wucherer) und in die Betrüger und Verräter. Die ersteren von diesen gliedern sich in zehn Klassen: Kuppler, Schmeichler, Simonisten, Wahrsager, Gauner, Heuchler, Räuber und Diebe, böse Ratgeber, Sektirer, Fälscher; die letzteren in vier Abteilungen: Verräter an Verwandten, am Vaterlande, an Freunden und Wohlthätern. Die Strafen für die in der Hölle schmachtenden Sünder bestehen darin, dass die sündigen Seelen ihren inneren Zustand aus dieser Welt in jene hinübernehmen und dort in Ewigkeit fortsetzen mussten. Ein Beispiel sei zur Illustration dafür angeführt: „Die Sünde der Geizigen und Verschwender geht aus einer falschen Schätzung des wahren Wertes des irdischen Gutes hervor. Jede Sünde hat unausgesetzte innere Unruhe zu ihrer unzertrennlichen Begleiterin, weshalb diese Seelen als ewig ruhelos sich abmühend und abmattend erscheinen. Die schweren Steinmassen, die sie in entgegengesetzter Richtung einander zuwälzen, das Bild des Goldklumpens, auf den sie all ihr Mühen, all ihr Sinnen und Denken verwenden.

Nur ist der Klumpen kein angenehmes und ersehntes Objekt mehr, denn das Gold hat nun seinen verführerischen Glanz verloren und erscheint als das, was es in Wirklichkeit ist, als eine schwere, unfruchtbare Masse, deren Last die Seele zuerst in der Zeit, dann aber auch in Ewigkeit erdrückt.“ [1]) Was der Mensch also auf Erden oft verbergen konnte, wird im Jenseit erbarmungslos enthüllt, fortentwickelt und gesteigert und „wenn die Worte vom jenseitigen Leben reden, der wahre Sinn gilt dem diesseitigen, die physische Strafe ist nur ein Sinnbild für den Seelenzustand des in seiner Sünde verstockten Sünders.“ So hielt der Dichter seinen Zeitgenossen einen Spiegel vor die Seele und stellte eine Lehre auf, von der die kirchliche nichts wusste, weshalb es mit Recht heisst: Per dar di tutto il vero lume a noi.

Ist Dante in der Auffassung der Sünde und Strafe individuell, so auch in der über den oder die Teufel, da der Dichter von „einem“ nie spricht. Wo sie geschildert werden — was übrigens selten geschieht — zeigen auch sie einen innerlichen Zusammenhang zu der Strafe der Verdammten. So treten in der vierten Abteilung der siebenten Zone gehörnte Teufel auf, welche mit langen Peitschen die Kuppler und Verführer geisseln.[1]) Sie treten vor das Bewusstsein dieser Sünder als der Zorn der betrogenen Verwandten, Dämonen einer ewigen Rache. Vielleicht hat Blanc recht, wenn er sagt: Der Dichter schildert sie deshalb gehörnt, weil sie die Verdammten auf schauerliche Weise an die einst von ihnen verspotteten und becchi cornuti genannten betrogenen Ehegatten erinnern sollten.[2]) Ein anderes Mal schildert der Dichter schwarze Teufel mit hohen, spitzen Schultern, zu deren Seiten breite Schwingen sind. Mit Haken fangen und stossen sie die Verdammten in den Pechsee.[3]) Sie stellen Gaunertypen vor und haben alle komische Beinamen, wie dies unter Ver-

---

[1]) Scartazzini im Jahrb. d. dtsch. Dante Gesellsch. Bd. 3. Congruenz der Strafen und Sünden.

[1]) Inf. XIV.

[2]) Blauc cietiert bei Scartazzini a. a. O.

[3]) Inf. XXI. 76 fg.

brechern üblich ist. Sie können als Personifikation bestimmter Verbrechen gelten. Den obersten der Teufel, das Urbild des Bösen, Lucifer, versetzt der Dichter in das Centrum der Erde, weit entfernt von Gott, den äussersten Gegenpol bezeichnend. Er steht bis zur Brust im Eise. Die grandiose Schilderung dieses Ungeheuers,[1]) aus dessen Zügen uns die infernalische Bosheit zähnefletschend angrinst, dürfte in der ganzen Litteratur nirgends ihres Gleichen haben.

Wie nun der Dichter für diese Gestalt Attribute aus der Antike entlehnt hat, so wählte er überhaupt mit Vorliebe die mythischen Fabelwesen der Griechen und Römer als Wächter und Peiniger der Verdammten. Charon, der Greis mit den glühenden Augen, welcher in das Innerste der Menschen hineinsieht und den Auserwählten von den Verdammten unterscheidet,[2]) Minos, der grause Richter,[3]) Pluto als Symbol des immer mehr sich verzehrenden und begehrenden Reichtums,[4]) der Minotaurus als das abstrakte Symbol der Grausamkeit und der Gewaltthätigkeit,[5]) die Harpyien, das Symbol des Zweifels,[6]) Cacus, dessen tierische Hälfte die brutale Gewaltsamkeit, die menschliche mit Schlangen bedeckte die List versinnbildlicht,[7]) die Giganten gleich den Gottesleugnern die Repräsentanten übermütiger Kraft,[8]) alle diese Monstra stehen den Verdammten zur ewigen Qual als Personifikation ihrer Sünde vor Augen.

Antike Vorstellungen haben ferner das landschaftliche Bild der Hölle vervollständigen müssen, so dienen der Acheron,[9]) Styx,[10]) Phlegeton[11]) und Cocytus[12]) zur Trennung von Abteilungen der Sünder oder zur Bestrafung.

---

[1]) Inf. XXXIV. 38 fg.
[2]) Inf. III. 83 fg.
[3]) Inf. V. 4 fg.
[4]) Inf. VII. 1 fg.
[5]) XII. 12 fg.
[6]) XIII. 10 fg.
[7]) XV. 25.
[8]) XXXIV, 30 fg.
[9]) III. 78.
[10]) VII. 106.
[11]) XIV. 114.
[12]) XIV. 114.

Die Hölle Dante's ist also, wie wir sehen, aus den heterogensten Elementen in eigenartiger Weise zusammengesetzt. Der Dichter hat den ganzen Stoff vorgefunden, aber nach seiner Phantasie umgestaltet, indem er die christliche Lehre und antike Vorstellungen mit denjenigen seiner Zeit kombinierte. Er hat eine Welt des Jenseits aufgebaut, welche die Phantasie mit Schrecken erfüllt hat, und die zu allen Zeiten in dem Vorstellungskreise der gläubigen Christen geblieben ist.

Analog dem Dichter haben auch die Florentiner Künstler, welche wie die Pisaner als Vorläufer Dante's oder wie Giotto als Zeitgenossen anzusehen sind, die hergebrachten christlichen Anschauungen hauptsächlich unter dem Einfluss der Antike in neue Formen gekleidet, während spätere Künstler von dem Dichter beeinflusst erscheinen, und dieser dadurch auch für die Kunst umgestaltend wirkte.

In Niccola Pisano pflegt man den Interpreten der neuen Richtung zu erblicken. An dem Kanzelkasten im Baptisterium von Pisa (1260) befindet sich unter den fünf Reliefs, welche die Geschichte Christi darstellen; als Schluss derselben ein jüngstes Gericht.[1]) Die Composition desselben ist, wenngleich zusammengedrängt, die bisher übliche und zeigt zur Rechten des Erlösers die Hölle. Ihre Oertlichkeit hat keinen besonderen Lokalton und ist nur durch die Vorgänge selbst charakterisiert. Lucifer als die Personifikation der Hölle sitzt auf einem Untier, dessen tierischer Kopf allein zu erkennen ist. Unter dem linken Arm hält er einen Missethäter, mit dem rechten wirft er einen anderen in den neben ihm befindlichen Tierrachen, mit den Füssen tritt er auf einen Uebelthäter, dessen Arm ein gnomenartiger Teufel bereits verschlingt. Der Kopf des Höllenfürsten, von einem langen zottigen Haupt- und Vollbart umgeben, hat die verzerrten Züge des Satyrkopfes. Die Stirn ist stark durchfurcht, unter den kräftigen Brauen liegen tief in den Höhlen die Augen. Die Nase ist unförmig platt und eingedrückt. Das grosse Maul ist zum Grinsen verzerrt. Der Oberkörper und die Oberschenkel, deren Rückseiten

---

[1]) Crowe u. Cavacaselle: Geschichte der ital. Malerei I. 106.

lange zottige Haare zeigen, sind menschlich geformt, während die Unterschenkel in Greifenfüsse ausgehen. Die nackten Teufel, welche die Verdammten von den Engeln in Emfang nehmen, Lucifer zuführen oder selbst in den Rachen des Untieres befördern, haben sorgfältig durchgebildete Glieder; der Kopf hat männliche, aber unschöne Züge, und tierische Schadenfreude blickt aus den Augen. Eine groteske Erscheinung ist der zwerghafte Teufel, auf dessen dicken und fetten Körper ein unförmiger, grosser Kopf sitzt, welcher mit dem Typus eines Sokrateskopfes antiken Masken nachgebildet ist.

Indem Meister Niccola so die Gestalten bis zur Scheusslichkarrikierte, gab er ihnen ein teuflisches Aussehen, welches wir in der byzantinischen Kunst vermissen. Freilich hat er es noch nicht verstanden, den Charakter Lucifers zu seiner Thätigkeit und zu dem Ort derselben in Beziehung zu setzen, denn Lucifer schaut mit widerwärtigem Gesicht aus dem Relief heraus, indem er die Strafe an den Verbannten gleichsam mechanisch vollzieht. Dagegen sind die Teufel mit ganzer Seele bei ihrer Arbeit. Ihre freudige Geschäftigkeit und der Schmerz der Verdammten, welche unter Schreien zu entrinnen suchen, bilden einen lebenswahren Contrast, und wenn dies auch nur an einer vollständig erhaltenen Gruppe wahrgenommen werden kann, so wird dies folgerichtig für die leider arg verstümmelten übrigen angenommen werden müssen. Das innere Leben der einzelnen Gruppen wird ferner noch durch die gesammte Komposition erhöht. Während die Seligen gleichsam zu Christus emporzusteigen scheinen, werden die Sünder in die Tiefe gezogen. So kommt durch die entgegengesetzte Richtung wie von selbst Bewegung in die Gesammtkomposition, welche den Totaleindruck erhöht. Darin liegt aber auch das Hauptverdienst Niccola's, dass er sich frei machte von dem leblosen Schematismus der byzantinischen Darstellung und die Vorgänge mit lebenswahrer Treue und künstlerischem Verständnis so zu schildern versuchte, wie er sie in seinem Innern fühlte. Wenn ihm auch die Mittel fehlten, seinen Gedanken immer einen formvollendeten Ausdruck zu geben,

jenes Verdienst, seine Individualität seinem Werke eingehaucht zu haben, muss dem Meister bleiben.

Einen Fortschritt in der feineren Durchführung der Details zeigt die Darstellung der Hölle und des Teufels in dem jüngsten Gericht an der zweiten Kanzel zu Siena (1266), welche zwar ebenfalls auf Niccola zurückgeht, aber in ihrer Ausführung nachweislich seinem Sohne Giovanni zuzuschreiben ist.[1]) Das jüngste Gericht nimmt hier zwei Reliefs ein, und die Hölle ist auf dem einen allein dargestellt. Ihre Komposition gleicht der auf dem Relief in Pisa. In fünf Reihen sind die Verdammten übereinander geordnet. Lucifer und die Teufel zeigen die gleiche Auffassung, nur ist die Anteilnahme an ihrer Thätigkeit intensiver. Der grösste Wert ist auf die Charakterisierung der Sünder im Einzelnen gelegt. Sie sind unglückliche, bemitleidenswerte Geschöpfe. Ein Mönch fleht den strengen Engel des Gerichtes um Erbarmen an. Ein gekrönter Sünder hält jämmerlich weinend die gefalteten Hände vor den Mund, ein anderer hat sein Antlitz bedeckt. Die Leidenschaft, welche diesen Gestalten, den Teufeln in ihrer Schadenfreude und gierigen Geschäftigkeit, den Verdammten in ihrem Schmerze und in ihrer Reue innewohnt, ist das für Giovanni Pisano Charakteristische. Und in den beiden Arbeiten desselben Inhalts, welche er unabhängig vom Vater geschaffen hat, in den Reliefs an den Kanzeln zu S. Andrea di Pistoja (1302) und im Dome von Pisa (1310) hat er sich zwar, was die Composition, die Attribute der Hölle und des Teufels anbelangt, an die frühere Darstellung ohne Abweichung angeschlossen, aber der Handlung die feurige Lebendigkeit und den Schwung seines Geistes gegeben, die er im höheren Grade besass als der Vater.

Dieses Streben nach einem natürlichen, lebenswarmen Ausdruck erreicht in der Plastik seine höchste Vollendung in der Darstellung eines Inferno an der Façade des Domes von Orvieto, das nur wenig später a. 1310 von Giovanni

---

[1]) cf. Frey: Anon. Magl. pag. 326/27. Beschreib. cf. Jessen, a. a. O. pag 72.

Pisano's Schülern Lorenzo Maitani, seinen Söhnen und Gehilfen gearbeitet ist.[1])

Die Komposition der Hölle zerfällt in zwei Abteilungen. In der oberen ist der Zug der Verdammten zur Unterwelt dargestellt. Der Engel des Zornes treibt mit Geisselhieben die Sünder vor sich her, welche von langen, schweren Ketten gefesselt von den Teufeln vorwärts in die Unterwelt gezerrt werden. Ihr Antlitz zeigt den Ausdruck höchster Angst. Die einen verbergen vor Grausen die Augen, andere halten sich die Ohren zu, um das laute Wehklagen des Nachbarn nicht zu hören, wieder andere falten die Hände wie zum Gebet. In der unteren Abteilung der Hölle erwartet Lucifer und die Teufel die Verdammten. Der Höllenfürst wird von Drachen getragen, deren Schlangenhälse sich um seinen Körper ringeln und mit ihm verwachsen zu sein scheinen. Ihre Köpfe verschlingen zu beiden Seiten Lucifers die Sünder. Die nackte Gestalt des Teufels ist dagegen rein menschlich. Seine Füsse und Hände sind von Schlangen gefesselt. Ebenso winden sich um sein Haupt Schlangen, welche wie zu einer Krone geflochten sind. Der Kopf selbst gleicht dem anf dem Relief von S. Giovanni im Dome v. S. Andrea di Pistoja. Ebenso sind die nackten Teufel menschenähnlich. Ihre Köpfe haben meist wie im Baptisterium zu Pisa den antiken Satyrtypus, aber in's Scheussliche verzerrt. Aus den breiten, grinsenden Mäulern, welche den Unterkiefer ausmachen, ragen lange Hauer hervor. Die gut proportionierten Körper sind mässig schlank und muskulös, entweder vollständig mit zottigem Fell bedeckt oder nur teilweise wie bei Niccola behaart; an dem zum Skelett abgemagerten Oberkörper scheinen die Rippen durch. Fledermausflügel an den Schultern geben den Gestalten ein unheimliches Aussehen. Mit tierischer Freude packen diese Teufel mit den Krallen die Sünder an, welche umsonst schreien, klagen, sich das Harr raufen und vor den Teufeln sich ducken. Schlangen, welche sich durch die Glut ringeln, erhöhen die Qualen der Unglücklichen.

[1]) Crowe u. Cavalcaselle. Bd. I.

Die Örtlichkeit der Hölle ist hier räumlich gegliedert. Die zwei Abteilungen, von denen die zweite die Fortsetzung der ersteren bildet, fanden wir schon in den byzantinischen Darstellungen, so in St. Angelo in Formis; wie denn überhaupt nach Jessen[1]) in den Reliefs am Dome von Orvieto das strenge Schema der byzantinischen Mosaicisten beibehalten worden zu sein scheint. Der Darstellung Lucifers und der Teufel liegt aber auch die Auffassung der Pisani unverkennbar zu Grunde. Wie bei jenen, so ist auch hier die das Menschliche betonende Auffassung der Byzantiner vollständig aufgegeben. Das Tierische und damit der dämonische Charakter in seiner abstossenden Hässlichkeit wiegt vor. Die Thätigkeit dieser Dämonen verrät höchste Leidenschaft, und das Gesammtbild ist voll abwechslungsreicher Episoden. Nirgends findet sich ein Moment der Ruhe. Dadurch ist aber eine der wichtigsten Vorstellungen, welche sich mit dem Begriff der Hölle verbinden, zum Ausdruck gekommen.

In den Werken der Vorläufer und Zeitgenossen Dantes sehen wir also ein gleiches Streben, wie bei dem Dichter selbst, Antike und Christentum zu verschmelzen und ihr eignes Empfinden frei von akademischen Regeln in ihre Werke hineinzutragen, ohne dabei das traditionell Typische aufzugeben. In Niccola Pisano's Darstellung sehen wir den Anfang, in Orvieto eine gewisse Vollendung.

Die plastischen Arbeiten der Pisaner und ihrer Schüler werden chronologisch fortgesetzt durch die Malereien von Dantes Freunde Giotto,[1]) denn von seinem Vorläufer Cimabue, sowie von den Sienesischen Malern ist, soweit wir wissen, nichts auf die Ikonographie des Teufels und der Hölle Bezügliches erhalten.

Giotto hat zweimal das Infernum dargestellt, in der Scrovegnikapelle in Padua (1306/7) und kurz vor seinem Ende in Bargello (1336/7). Beide Gemälde, besonders das in Florenz, sind im ruinenhaften Zustande, während das in Padua starke Übermalungen zeigt.

---

[1]) Jessen: a. a. O. pag. 42.

In dem letzteren ist die Hölle eine von einem Feuerstrome, welcher von den Füssen Christi in der Mandorla ausgeht, durchflutete Felsenhöhle. Durch den Feuerstrom werden die Sünder in die Hölle geschwemmt, wo sie Teufel in Empfang nehmen, oder sie ziehen über den Bogen des Portals, „wie über eine Brücke,“ in die Unterwelt ein. Diese zerfällt durch die Felsen in natürlich abgeschlossene Räume, welche für einzelne Kategorien von Sündern bestimmt sind. Ihre Zahl lässt sich infolge der vielen Beschädigungen des Fresko nicht feststellen. Der interessanteste Raum ist im untersten Bildstreifen erhalten. Hier sitzt im Centrum der riesengrosse Lucifer auf einem doppeltgestaltigen Ungeheuer, dessen Leiber in der Mitte zusammengewachsen sind. Seine Grösse beträgt etwa $^1/_3$ der Höhe der ganzen Hölle. Er ist ein breitschultriger, dicker, fleischiger Gesell. Sein Kopf tritt wenig vermittelt aus den Schultern heraus. Borstige Haare umrahmen ihn. Seine Züge sind die des Satyrs. Aus seiner Stirn ragen zwei mächtige Stirnhörner heraus. Von den Ohren ist nichts zu sehen. An dieser Stelle des Kopfes aber schnellen Schlangen nach den Seiten, um die in der Nähe befindlichen Sünder zu packen. Das breite Maul Satans verschlingt gerade einen Verdammten. Mit den Armen greift Lucifer in die Menge nach rechts und links, um neue Opfer dem ersten folgen zu lassen. Seine Beine gehen in stark gespaltene Hufe aus, welche unter sich die Sünder zertreten. Rechts und links von dem Höllenfürsten sehen wir am Boden der Hölle sechs abgegrenzte, in die Erde sich öffnende, flammende Felsengrotten, in welche die Teufel die Sünder werfen. Im wüsten Durcheinender wälzen sich ihre nackten Leiber. Hier ragt ein Kopf, dort die Beine heraus. Gewiss war eine jede Grotte für eine gewisse Klasse von Sündern bestimmt, die möglicherweise durch Inschriften kenntlich gewesen ist. Sie zu bestimmen ist leider nicht mehr möglich. Nur zu der einen Grotte sehen wir auf den Schultern eines Teufels rücklings einen mit der Tiara geschmückten Sünder reiten. Ihm naht ein Weib, um

ihn einen Geldsack zu geben. Er segnet sie. Vielleicht ist dieser Ort für die Simonisten bestimmt. Zu Häupten Lucifers sehen wir rechts Sünder, welche furchtbare Strafen erleiden. Da erscheint eine Gruppe von Gehängten, deren Füsse im Feuer stehen. Einer von ihnen hängt mit dem Kopfe nach unten, sodass ihm das Blut in den Kopf schiesst. Es ist der Hochmütige, welcher das Haupt im Leben zu hoch getragen hat. In einer anderen Gruppe wird der Unkeusche an seinen Schamteilen von einem Teufel gebissen, dem am Boden liegenden Habsüchtigen wird von einem auf seinem Leibe reitenden Teufel glühendes Erz in den Rachen gegossen. Ein anderer Sünder hängt mit den Armen an einer Stange; ihm durchsägen zwei Teufel den Körper von oben nach unten. Über dieser Abteilung sehen wir in einer anderen zottige Teufel eine Schar Verdammter verfolgen. Hier rast mit auf den Rücken gefesselten Händen ein Sünder umher, dort schwebt eine mit einander verbundene Gruppe, deren Körper in entgegengesetzter Lage liegen. So fliegt die Schar hin und her im ewigen Taumel, ohne Ruhe zu finden. In sie fährt ein Ungetüm mit einem Wolfsrachen und ein Teufel, angethan mit einem Mönchskostüm, bläst auf einem Horne, als wollte er die Melodie zu dem Reigen spielen. In die Mitte des obersten Bildstreifens ragt ein Fels hinein. Auf diesem liegen die Leiber gehäuft durcheinander. Teufel stürzen sie in die Tiefe hinab, wo sie von anderen in Empfang genommen werden.

Dieses Fresko ist die erste malerische Darstellung der Hölle in der gesammten Kunst des XIV. Jhrdts. und zugleich eine der packensten. Genauer, realistischer, grausiger ist sie wohl vor Giotto nie dargestellt worden, wenigsten kennen wir keine weitere. Der feine architektonische Aufbau des Ganzen, welcher so kunstlos grosse Innenräume schafft, die Masse der Gruppen, welche trotz der Menge der Sünder nie überladen erscheint, der Reichtum an Erfindung der grauenvollen Qualen und die lebendige Darstellung der einzelnen

Scenen verdient unsere höchste Bewunderung. Man meint eine Illustration der Hölle Dante's oder doch wenigstens eine Schöpfung im Geiste des Dichters vor sich zu sehen und dies hat zu der Annahme geführt,[1]) zumal da im August 1306 Dante auf einige Tage in Padua zum Besuch weilte, letzterer habe Giotto die Einzelheiten angegeben, was aber unwahrscheinlich ist, da damals das Infernum noch nicht bekannt und das Fresko früher entstanden ist. Auch scheint Giotto's Gemälde bei genauer Vergleichung nach anderen Gesichtspunkten komponiert. Die Oertlichkeit der Hölle, ihre Attribute Lucifer im Centrum, die Abteilungen und Klassificierung der Sünder, die verschiedenen Strafen und deren Beziehung zur Sünde ist ähnlich wie bei Dante und besonders in den Schilderungen der früher erwähnten Legenden wie Tundalus. Der principielle Unterschied zwischen dem Dichter und dem Maler liegt eben darin, dass Giotto sozusagen christlicher traditioneller, jener antiker individueller denkt. Die Verbindung von Christentum und Heidentum fehlt dem Fresko, die byzantinische Tradition erscheint dem Inhalte nach gewahrt. Giotto ist daher eher als ein Vorläufer Dantes zu betrachten, der den populären Vorstellungen weise Rechnung trägt, ihnen aber neue Züge in Fülle hinzufügt. Vorzugsweise dürfte seine Arbeit auf die rappresentazione sacre und ähnliche öffentliche Volksschauspiele zurückgehen, wie sie gerade in Florenz so üblich gewesen waren — ich erinnerte bereits an die Schilderung von Villani. Was Giotto's Form anlangt, so ist die byzantinische freilich ein überwundener Standpunkt. Der Maler hat mit den Plastikern das Streben nach Realität gemein, ja er hat sie darin wohl übertroffen. Der Gestalt des Teufels hat er nichts Neues gegeben. Er stellt sie nach Art der Byzantiner durchaus menschenähnlich dar, aber er hat weniger durch den krassen Effekt der Karrikatur wie die Pisaner als durch Handlung charakterisiert. Sein Teufel ist ein fühlendes Individuum. Die Verdammten hat der Maler am wenigsten geschildert. Ihre Köpfe sind Typen und wie

---

[1]) Selvatico dag. Frey: Anon. Magl. pag. 230.

in St. Angelo in Formis werden Priester und Laien nur äusserlich unterschieden. Ihr Leid verraten die Unglücklichen noch mit keiner Mine, nirgends ist ein Ausdruck der Angst, der Verzweiflung und Reue in ihrem Gesichte zu lesen. Darin wird Giotto von Giovanni und Lorenzo Maitani übertroffen, es ist aber unzweifelhaft, dass die Mängel auf Schülerhände zurückgehen, welche dieses Schlusstableau eines langen Cyklus notdürftig fertig machen mussten, da der Meister selbst durch andere Arbeiten abberufen worden ist.

Das ganze Fresko der Hölle macht auch heute noch trotz seiner argen Beschädigungen einen überwältigenden Eindruck. Und wie in einer Symphonie jeder Satz ein Tongemälde für sich ist, das nur der Interpretation eines einzigen Gedankens dient, so wird in diesem Inferno die Idee von der Vergeltung nach dem Tode durch einzelne Seelengemälde erläutert, welche zusammen ein harmonisches Ganzes bilden.

Dante's Gedanken und Giotto's Stil werden wenige Jahrzehnte später durch Orcagna weiterfortgesetzt und dieser schafft in seiner Hölle in S. Maria Novella zu Florenz das zweite grosse Fresko, das die von den Pisanern erstrebte Richtung gleichsam abschliesst. Dieses Werk ca 1357 gemalt, kann direkt eine Illustration des „Inferno" der divina commedia genannt werden.[1])

Nach der Topographie Dante's ist das Gemälde entworfen.[2]) Freilich ist die trichterförmige Gestalt aufgegeben, wohl mit Rücksicht auf die Wand der Strozzikapelle. Die Hölle ist in ein Rechteck, das durch einen Halbkreis abgeschlossen ist, hineinkomponiert. Sie ist wie bei Giotto als Felsenhöhle dargestellt, welche durch fünf einander parallel laufende Querwände in sechs Zonen geteilt ist. Jede derselben zerfällt in mehrere Abteilungen. Die erste Zone enthält die Vorhölle und den ersten Kreis der Dant'schen Hölle, die zweite den zweiten und dritten, die folgende je zwei Kreise, nur die vierte Zone den sechsten allein. In diesen Zonen werden

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Bd. II. pag. 9.

[2]) cf. Photographie bei Jessen a. a. O. pag. 49.

die Verdammten nach der Vorschrift Dantes bestraft, und die Örtlichkeit der Strafe angepasst.

In der ersten Zone ist die Vorhölle dargestellt. An dem Ufer des Acheron sammeln sich die Sünder, welche aus der Erde zum Teil emporsteigen, um einen Fahnenträger. Es ist die Rotte der Feiggesinnten, denen zum Guten wie zum Bösen die Thatkraft fehlte, und die sich wie eine Fahne nach jeder Richtung drehen. Jenseits des Acheron, auf dessen Flut Charon im Nachen fährt, liegt der primo cerchio des Inferno, durch eine Gebirgswand von der Vorhölle getrennt. Hier erhebt sich auf felsigem Grunde ein von einer Mauer umgebener Turm mit sieben sich nach oben verjüngenden Stockwerken; er dient denen zum Aufenthalte, welche zwar ohne Schande lebten, aber der Taufe entbehrten.[1]) In der zweiten Zone richtet Minos die vor ihm erscheinenden Sünder.[2]) Der grause Dämon hat die bekannte tierisch menschliche Gestalt der byzantinischen Kunst. Mit flammenden Augen scheint er die armen Seelen zu durchbohren. Um seine Beine, welche in Vogelklauen ausgehen, ringelt sich bis zur Hüfte in fünf Windungen eine Schlange. Sie beisst ihm in die Scham und während er selbst von den furchtbarsten Schmerzen gequält ist, vollführt er sein Richteramt über die Verdammten, welche weinend oder flehend, teilweise mit bedecktem Gesichte vor ihm stehen. Hinter ihm sehen wir die Schar der Gerichteten.[3]) Die sinnliche Leidenschaft, welche die edle Liebe wie die Wollust gebiert, lässt sie nie zur Ruhe kommen und wie vom Sturm getrieben fliegen sie im Kreise umher mit dem Ausdruck der Verzweiflung, mit den Armen durch den leeren Raum suchend oder in inniger Umarmung dahinschwebend, wie es Dante von Paolo und Francesca beschreibt.[4]) An diese Scene schliesst sich, wiederum durch eine Felswand

---

[1]) Inf. IV. 34 fg.

[2]) Inf. V. 4 fg.

[3]) Inf. V. 12 fg.

[4]) Inf. V. 73 fg. cf. Philalethes Anm. 10. pag. 30. Die Inschrift:

getrennt, das Reich des dreiköpfigen Cerberus (Dante, Kreis 3), welcher mit seinen drei Rachen das Symbol der Unersättlichkeit ist.[1]) Er hat den Körper eines Hundes, nur ist das geradeaus blickende Gesicht durch den Bart und durch Milderung der tierischen Form vermenschlicht. Während er einen Sünder verschlingt, packt er mit seinen Armen zwei andere, die ihm umsonst zu entrinnen suchen. Um ihn her aber sitzen oder liegen rechts am Boden Verdammte, die vergeblich vor dem fallenden Regen Schutz suchen.[2]) Es sind die Säufer. Links aber sitzen an gedeckter Tafel die Feinschmecker, welche einander die Bissen missgönnen.[3]) In der dritten Zone ist der quarto cerchio dargestellt. Hier wälzen die Verschwender und Geizigen grosse Lasten, das Bild des Goldklumpens, der ihr einziger Gedanke gewesen, in entgegengesetzter Richtung mit der Brust entgegen.[4]) Ueber die zum Teil als Geistliche charakterisierenden Sünder steht als Wächter ein Teufel mit einer Keule in der Linken auf hohem, breiten Felsen, welcher diese Unglücklichen von denen des fünften Kreises trennt. Letzterer bildet einen Sumpf. In ihm stehen die Jähzornigen und wüten gegenseitig, während die Lässigen (Accidiosi), die ihren Hass und Groll wie ein schleichendes Feuer im Innern trugen, mit den Köpfen aus dem Sumpfe herausgucken.[5]) Ihr Wächter Phlegias[6]) aber rudert über den See. Die ganze vierte Zone bildet die Stadt Dis.[7]) Eine Mauer, welche durch drei in gleichen Abständen stehende Türme unterbrochen ist, trennt sie von den oberen Kreisen. Auf dem mittelsten Turme

---

[1]) Inf. VI. 13.

[2]) Inf. VI. 6 –12.

[3]) Diese Scene findet sich bei Dante nicht und dürfte als Genrebild von Orcagna erfunden sein. Die Inschrift lautet: Qui si punisce il peccato della ghola.

[4]) cf. Inf. VII. 45. Die Inschrift lautet: Qui son puniti li prodighi e avari.

[5]) Inf. VII. 121—24 Qui son puniti gli irricordi e accidiosi.

[6]) Inf. VIII. 39.

[7]) Inf. VIII. 68.

stehen die Erinnyen[1]) mit ihren Schlangenhäuptern, auf den anderen mit Lanzen bewaffnete Teufel, eine Wache haltende Cohorte. Durch Thore gelangt man zur Gräberstadt. In lodernden Flammen glühen da Särge, aus deren Oeffnungen die Köpfe der Unglücklichen herausblicken. Es sind dies Ketzer, welche die Unsterblichkeit leugnend den Sarg als das Ziel ihres Lebens ansahen und ihn nun zur Strafe für immer besitzen. Die fünfte Zone stellt den siebenten Kreis[2]) des Inferno dar. In der Mitte derselben liegt von felsigem Ufer umschlossen ein See. Die Mörder trinken hier das von ihnen vergossene Blut. Centauren, welche am Ufer dahinsprengen, schiessen nach ihren Köpfen oder tauchen die, welche sich aus dem Blutmeer zu weit herauswagen, wieder unter. Zur Linken dieses Seees ist ein Dickicht von Bäumen. Auf den Ästen sitzen Vögel mit Menschenköpfen, die Harpyien.[3]) Verdammte, welche von Hunden verfolgt, hierher geflüchtet sind, verwandeln sich in Bäume und letztere, deren Zweige verletzt wurden, umgekehrt in Menschenköpfe.[4]) Es sind die Selbstmörder, welche von einem Leben nach irdischen Vorstellungen in verächtlichem Pessimismus nichts wissen wollten. Rechts am Blutsee werden die Gotteslästerer, Wucherer und Sodomiter gestraft.[5]) Steine und Feuer fällt auf die am Boden liegenden, kauernden oder aufrecht stehenden und mit geballten Fäusten nach oben drohenden Sünder. Die sechste Zone ist die grösste. Die zehn bei Dante geschilderten Bulgen sind hier durch Felsenwände von einander getrennt dargestellt. Indem die Mitte für Lucifer und die vier Abteilungen der Verräter freigelassen ist, ordnen sich je fünf Bulgen rechts und links um sie. Hier geisseln gehörnte Teufel die Kuppler, deren Hände auf dem Rücken gebunden sind[6]) In der nächsten Bulge ragen aus Erdhöhlen die zappelnden Beine

---

[1]) Inf. IX. 45 fg.

[2]) Inf. XII.

[3]) Inf. XIII. 10—15.

[4]) Diese Scene ist eine wortgetreue Illustration zu Inf. XIII.

[5]) cf. Inf. XVII.

[6]) Inschrift Lenones Inf. XVIII. 35 fg.

der Simonisten.[1]) In den Tiefen der Erde, wo die Erze liegen, haben sie ihren Gott gesucht, und suchen ihn nun dort in Ewigkeit. In der nächsten Bulge[2]) stecken die Gauner, deren Thätigkeit durch die schlechte Erhaltung des Bildes nicht mehr zu erkennen ist. In der folgenden Abteilung werden die Diebe von Schlangen gefesselt und verwundet. Ihr Wächter ist der Centaur Cacus, in dem sich tierische Kraft und List gepaart haben, ein Symbol für den Raub und Diebstahl.[3]) Ihnen schliessen sich die Zwiespaltstifter an.[4]) Ihre Sünde rächt sich, denn ihnen werden jetzt die Glieder ihres Leibes von einem Teufel mit dem Schwerte getrennt. In der rechten Hälfte der Zone wälzen sich die Schmeichler[5]) im Kothe, die Wahrsager[6]) blicken mit dem Gesicht in entgegengesetzter Richtung rückwärts, um das Verkehrte ihrer Kunst zu charakterisieren, die Betrüger (gente depinta)[7]) gehen in Kutten, die Augen fromm nach oben gekehrt, um sich den Schein der Heiligkeit zu geben. In der nächsten Gruppe sehen wir stolze Gestalten, denen man ansieht, dass sie einst im Leben eine hervorragende Rolle gespielt haben. Es sind vermutlich die bösen Ratgeber,[8]) welche nach Dante als Flammengestalten dahinwandeln. In der letzten Bulge werden die Fälscher und Lügner an ihrem Leibe durch Krankheiten heimgesucht dafür, dass sie im Leben das Reine besudelten, indem sie Personen und Sachen ein anderes Aussehen zu geben sich bemühten. Die Mitte der Zone stellt nun den neunten Kreis der Hölle Dantes dar. Die vier Ab-

---

[1]) Inschrift: Simoniaci, Inf. XIX. 14 fg.

[2]) Inschrift: Barattieri, Inf. XXI. XXII.

[3]) Inf. XXI. 25.

[4]) Inf. XXVIII. 37.

[5]) Adulatori. Inf. XVIII.

[6]) Indovidi XX. 13 fg.

[7]) Fraudolori Inf. XXII 12 fg.

[8]) XXVI. 47.

teilungen desselben Caïna,[1]) Antenora,[2]) Ptolomaea,[3]) Judecca,[4]) sind auf dem Bilde zu einer verbunden. In einem, von gradlinig behauenem Felsenrande umgebenen Eissee schmachten die Verräter. In der Mitte aber sitzt Lucifer, getreu nach der bekannten Schilderung Dantes ausgeführt. Um den See aber stehen die Giganten als Repräsentanten jener übermütigen Menschen, welche sich gegen Gott empörten und bestraft ihre menschliche Ohnmacht fühlen mussten.

So gross die Übereinstimmung mit Dantes Inferno, so weit ist die Abweichung von Giotto's Schöpfung. Letzterer dürfte aber doch den Vorzug vor Orcagna verdienen, da er selbständig gearbeitet hat. Mag man bei Orcagna auch die Darstellung im Einzelnen, die wahrheitsgetreue Zeichnung, das lebhafte Mienenspiel, die vorzügliche Ausarbeitung der Gestalten, welche an Grossartigkeit den Vergleich mit denen Michelangelo's aushalten können, noch so bewundern, das Werk bleibt doch immer nur eine Illustration des Inferno, was vielleicht auch beabsichtigt war. Die Existenz dieses Freskos wird aber beweisen, das Dante's Gedicht Allgemeingut der Florentiner und damit überhaupt Italiens geworden war. Denn nur wer ganz vertraut mit dem Inhalt des Gedichtes ist, wird das Gemälde verstehen können. Wenn die Zeitgenossen Orcagnas das aber gekonnt haben, — und es ist kein Grund daran zu zweifeln, — so zeigt dies eben den Einfluss Dantes.

Ueberblicken wir nun die Periode der ersten italienischen Kunstblüte von den Pisanern bis Orcagna, so finden wir, dass die künstlerische Darstellung des Teufels eine wesentliche Bereicherung erfahren hat. Die Antike, welche zur Zeit der Karolinger und Ottonen der äusseren Erscheinung Attribute verliehen hatte, wird jetzt direkt nachgeahmt, indem der Satyr zur Missgestalt umgebildet wird; oder es findet sich die byzantinische Auffassung wie bei Giotto beibehalten, wobei

---

[1]) XXXII. 59.
[2]) XXXII. 88.
[3]) XXXIII. 127.
[4]) XXXIV. 12, 117.

aber ein besonderer Wert auf die Individualisierung des Teufels gelegt ist. So entstanden zwei Anschauungen. Die eine betonte, indem sie das Menschliche der byzantinischen Darstellungsweise weit hinter sich liess, mehr die tierische Unnatur, die zweite aber behielt die frühere Form bei, gab ihr aber die Leidenschaft, die das Charakteristische jener Zeit ist. Der Teufel wird grausamer, bestialischer. Wie ein wildes Tier fällt er über die Menschen her und zerreisst sie, an dem Widerwärtigen und Ekelhaften hat er seine Freude. Und was von ihm im Allgemeinen gilt, passt auch für Lucifer. Die menschliche und tierische Natur gehen ineinander auf. Er, welcher einst als der schönste der Engel galt, ist zur hässlichen Missgestalt geworden. Unter dem Einfluss der Antike hat er die dreiköpfige Gestalt des Cerberus bekommen, gleichsam als Parodie auf die Person des dreieinigen Gottes Die passive Rolle des Zuschauers, als den wir ihn früher kennen gelernt haben, hat er aufgegeben. Zwar sitzt er noch wie für die Ewigkeit nach alter Tradition gefesselt, aber er ist kein teilnahmloses Wesen, sondern als die Personifikation der gesammten Hölle verschlingt er, ähnlich, wie jene alle Sünder aufnimmt, die in der Nähe befindlichen, um sie wieder von sich zu geben, das vollendete Bild tierischer Rohheit.

Zu Lucifer und den Teufeln gesellen sich in dieser Periode als Inkarnation des Bösen jene wunderbaren mythologischen Wesen, welche einst die Dämonologien der Alten belebten. In christlicher Auffassung wie historische Persönlichkeiten leben sie seit dieser Zeit in der Kunst fort.

Aehnliche Umwandlungen wie die Person des Teufels hat sich auch die Hölle gefallen lassen müssen. Die früher wenig betonte Oertlichkeit ist für immer fixiert worden. Eine vollständige Welt ist für sie geschaffen worden. Sie hat Landschaft und Scenerie bekommen. Wie Nationen die Erde, so bevölkern Klassen von Sündern die Gebiete der Hölle; wunderbare Fabelwesen, Dämonen und Schlangen haben hier ein Heim gefunden. Bezeichnet diese Darstellung auch den Höhepunkt der Entwicklung, welche nur von wenigen Künstlern

erreicht wurde, so zeigt sie doch auch den gewaltigen Abstand gegen die früheren byzantinischen Darstellungen. Dass die Hölle jene reelle, der Erde ähnliche Welt geworden ist, und somit in dieser Periode ein Vorbild für alle Zeiten geschaffen wurde, muss als das hauptsächliche Verdienst Dantes angesehen werden.

Eine Weiterentwicklung der verschiedenen Anschauungen über den Teufel und die Hölle in den kommenden Jahrhunderten würde zeigen, dass der grosse Dichter aber auch die Künstler der Folgezeit inspiriert hat, dass die Bildner im Campo santo zu Pisa, im Quatrocento Signorelli in seinen „letzten Dingen“ im Dome von Orvieto, im Cinquecento Michelangelo an der Hinterwand der Sixtina, wenn auch nicht in der sklavischen Abhängigkeit eines Orcagna, welche ihrer Schöpferkraft fremd gewesen wäre, so doch im Geiste des Dichters arbeiteten und, indem sie einzelne Scenen und Gestalten seines Werkes entlehnten, jene Dinge geschildert haben. So verbindet ein sichtbares Band geistiger Ideen Dante und Giotto mit jenen grossen Meistern.

Vita.

Natus sum **ALFREDUS KÖPPEN**, Berolini die XIV. mensis Aprilis anni h. s. LXIX. patre Theodoro matre Guilelma e gente Hornschu, quibus adhuc superstitibus gaudeo. Fidei addictus sum evangelicae. Berolini primis litterarum elementis in gymnasio, cui nomen est Humboldtii, per undecim annos continuos imbutus sum. Vere anni XC examine maturitatis non superato universitatem Fridericam Guilelmam per unum annum frequentavi. Interea omnibus viribus contendi, ut examen maturitatis absolverem. Quod cum mihi in gymnasio Spandoviae contigisset, per sex semestria in eadem universitate et aestate anni XCV in universitate Jena, studiis cum ad philosophiam, tum ad artis historiam pertinentibus me totum tradidi neque reliquas historiae partes neglexi.

Docuerunt me viri clarissimi: Dilthey, Ebbinghaus, Frey, Furtwängler, Gaedechens, Grimm, Kekulé, Lenz, Liebmann, Lorenz, Schmidt, Scheffer-Boichorst, v. Treitschke, Wattenbach, Zeller. Factum est C. Frey benevolentia, ut per quater sex menses sodalis ordinarius seminario et societati, quae colit historiam artis et benignitate R. Kekulé, O. Lorenz, ut exercitationibus archaeologicis et historicis interfuerim. Quibus illustrissimis viris cum omnibus tum his Carolo Frey, Reinhardo Kekulé, Ottokar Lorenz optime de me meritis gratum piumque animum servare non desinam.